

Музей Изыщныхъ Искусствъ имени Александра III
при Московскомъ Университетѣ.

КРАТКІЙ
ПУТЕВОДИТЕЛЬ

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ.

ЧАСТЬ 2-ая.

ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО.

1117-4186



МОСКВА—1917.

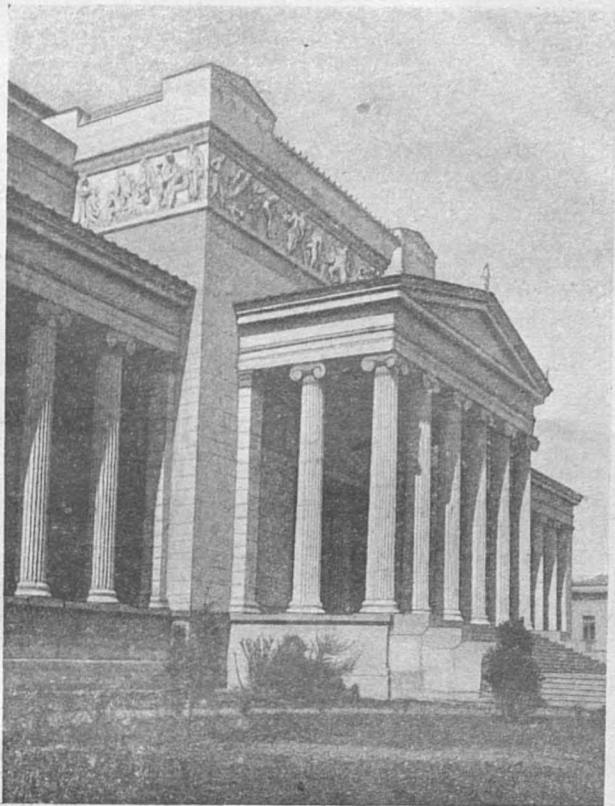
Напечатано по опредѣленію Ученаго Совѣта Музея,
состоявшемуся 14-го іюня 1917 года.

Директоръ Музея засл. проф. *Вл. Мальмбергъ.*



2007338214

Т-ВО СНОРОПЕЧ. А. А. ЛЕВЕНСОНЪ, МОСКВА.



Главный фасадъ Музея Изящныхъ Искусствъ
имени Александра III при Московскомъ Университетѣ.

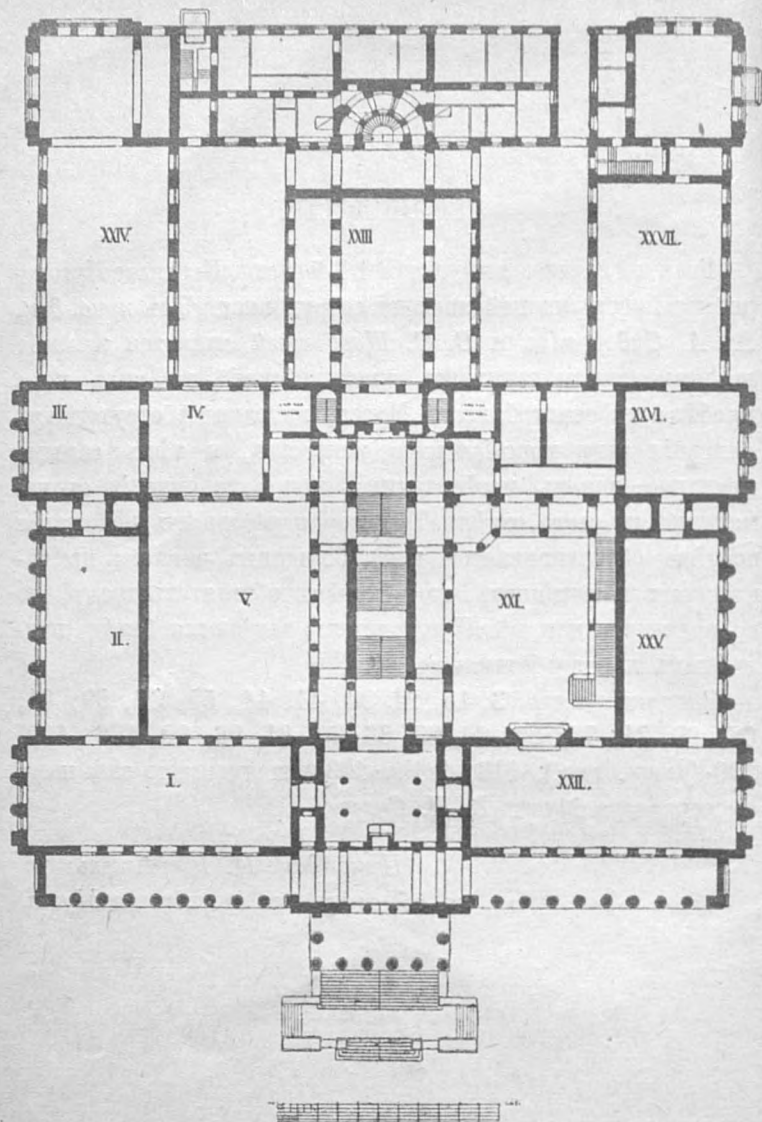
Музей заложенъ 31-го августа 1898 года, законченъ 31-го мая
1912 года. Проектированъ и построенъ академикомъ архитек-
туры Р. И. Клейномъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Главной задачей выпускаемой 2-й части «Краткаго Путеводителя», составленной мною въ сотрудничествѣ съ *прив.-доц. А. А. Сидоровымъ* и *В. С. Щербаковой*, является желаніе по возможности заполнить существовавшій до сихъ поръ пробѣлъ въ осмотрѣ всего Музея, вызванный отсутствіемъ описанія залъ христіанскаго искусства, и тѣмъ самымъ посылить помочь посѣтителемъ при ознакомленіи съ памятниками этого отдѣла. Нѣкоторая неровность изложенія всецѣло обуславливается какъ большимъ числомъ выставленныхъ памятниковъ, такъ и тѣмъ обстоятельствомъ, что со временемъ данный «Путеводитель» замѣнится болѣе подробнымъ и разработаннымъ.

Рисунки на стр. 3, 15, 22, 24, 41, 44, 55, 56, 59, 61, 67—69, 71, 76, 80, 82, 83, 86, 88, 91, 96, 99, 106—108, 109 (нижн. рис.), 113, 121 и 123 исполнены по снимкамъ консерватора Музея *В. Д. Сухова*.

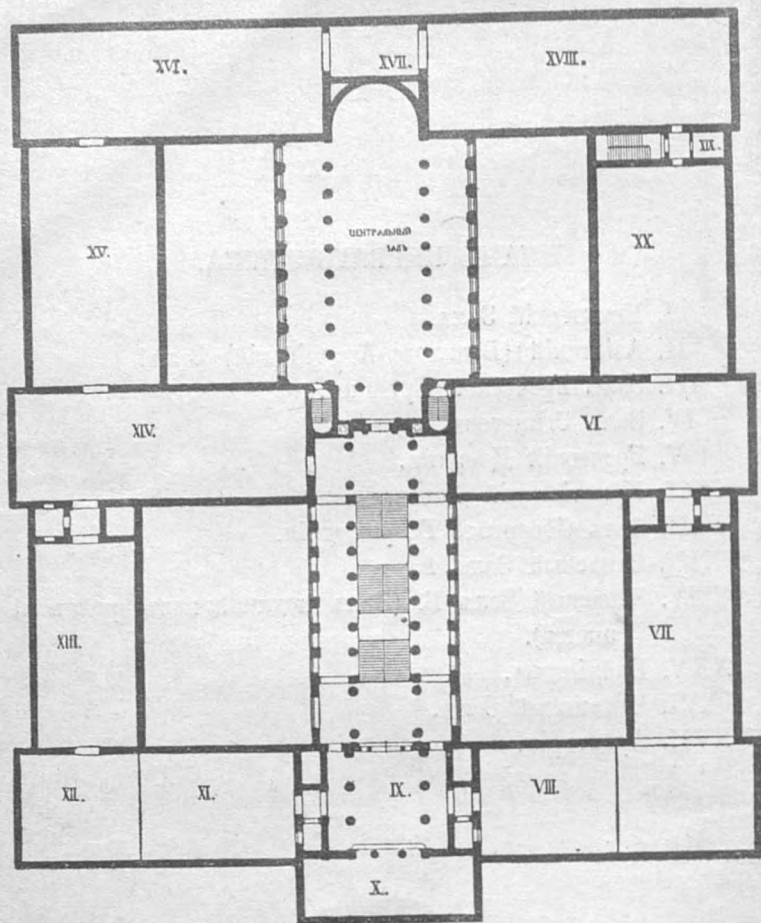
Прив.-доц. Н. Щербаковъ,
и. об. старшаго хранителя Музея.



ПЛАНЪ ПЕРВАГО ЭТАЖА.

- I. Египетскій Заль.
- II. Азіатскій (Вавилоно-Ассирійскій) Заль.
- III. Заль Греческой Архаики.
- IV. Заль Эгинетовъ.
- V. Греческій Дворикъ.
- XXI. Христіанскій Дворикъ.
- XXII. Заль Сѣвернаго Возрожденія.
- XXIII. Запасный Заль А.
- XXIV. Запасный Заль Б. (Заль подлинниковъ разныхъ эпохъ).
- XXV. Библіотека.
- XXVI. Читальный Заль.
- XXVII. Аудиторія.

Планъ второго этажа.



ПЛАНЪ ВТОРОГО ЭТАЖА.

- Центральный Заль.
- VI. Заль Олимпіи.
- VII. Заль Фидія. Парѳенонъ.
- VIII. Заль конца V вѣка.
- IX. Заль Праксителя.
- X. Заль надгробныхъ рельефовъ.
- XI. Заль Лисиппа.
- XII. Заль Ніобидъ.
- XIII. Заль Афродиты Милосской и Лаокоона.
- XIV. Пергамскій Заль.
- XV. Римскій Заль.
- XVI. Средневѣковый Заль.
- XVII. Кабинетъ Итальянскаго Возрожденія.
- XVIII. Заль Итальянскаго Возрожденія (XV вѣкъ).
- XIX. Такъ наз. Капелла.
- XX. Заль Итальянскаго Возрожденія (XVI вѣкъ; Заль М.-Анджело).

ВВЕДЕНІЕ.

«Въ ничтожномъ художникъ-создатель такъ же великъ, какъ и въ великомъ... И во сколько разъ торжественный покой выше всякаго волненія мірскаго; во сколько разъ твореніе выше разрушенія;...— во столько разъ выше всего, что ни есть на свѣтѣ, высокое созданье искусства». (*Н. В. Гоголь, Портретъ*).

Наше представленіе объ античной пластикѣ, какъ показали «Введеніе» къ античному отдѣлу и обзоръ самихъ памятниковъ, въ значительной степени (что касается особенно велик. художник. V и IV вв. до Р. Хр.,—Мпрона, Фидія, Поликлета, Скопаса, Праксителя и Лисиппа), основано не на оригиналахъ, а на копіяхъ преимущественно римской эпохи. Никогда воспроизведеніе не замѣнитъ подлинника, и копіистъ безсознательно всегда вноситъ въ свою работу нѣчто свое и также безсознательно, не въ силахъ будучи проникнуть въ тайны художественной воли скульптора, опускаетъ тѣ мельчайшіе оттѣнки, все значеніе и весь смыслъ которыхъ понималъ самъ художникъ. Стоитъ сравнить, напр., двѣ статуи Праксителя: олимпійскаго Гермеса (см. Залъ IX, № 1 и 2), не считавшагося древними, судя по краткому упоминанію только у одного Павсанія *), за произведеніе выдающееся, но дошедшаго до насъ въ подлинникѣ, и знаменитѣйшую, прославленную Афродиту Книдскую, о которой

*) V, 17, 3.

мы имѣемъ представленіе только по копіямъ (см. Заль IX, №№ 3—5), и мы убѣдимся, до какой степени эти изваянія отличны другъ отъ друга по своему художественному достоинству. Гермесъ говоритъ намъ о нѣжномъ, изящномъ стилѣ Праксителя, служа нынѣ исходнымъ пунктомъ при изученіи искусства этого скульптора, Афродита Книдская же позволяетъ лишь приблизительно догадываться, почему она въ древности вызывала такое поклоненіе и восторги. Далекое не всё погибшія античныя статуи извѣстны въ воспроизведеніяхъ, исполненныхъ въ матеріалѣ и размѣрахъ подлинниковъ (см. Заль VI, №№ 4—7; Заль VII, № 8; Заль XI, № 1); въ большинствѣ случаевъ античныя оригиналы, особенно, разумѣется, мраморные, доходятъ въ крайне неполномъ видѣ (см. напр. Нику Пэонія въ Заль VI; №№ 1, 2 въ Заль VII), и часто датировка той или другой статуи и отнесеніе ея къ опредѣленному художнику не находятъ согласнаго признанія (напр., Нику Пэонія относятъ то къ серединѣ, то къ послѣдн. четв. V ст. до Р. Х., а приписываніе такъ наз. Аэины-Лемни (Заль VII, №№ 6, 18) Фидію встрѣчаетъ въскія возраженія въ пользу не аттической, а аргосской школы). Вотъ почему въ восстановленіи исторіи античной скульптуры такое видное мѣсто занимаютъ свидѣтельства древнихъ писателей, сообщающія о большомъ числѣ какъ произведеній, до насъ не сохранившихся, такъ и объ именахъ художниковъ, и тѣмъ дополняющія тѣ существенныя и частыя пробѣлы, которые обусловлены малочисленностью имѣющихся оригиналовъ.

Во многихъ отношеніяхъ иную картину являетъ христіанская скульптура. Памятники ея мы видимъ всегда въ подлинникахъ, изъ которыхъ не уцѣлѣла сравнительно малая доля. Въ установленіи времени происхожденія извѣстнаго памятника и авторства не возникаетъ такихъ затрудненій, какъ въ античномъ искусствѣ, и случаи колебаній, кого признавать исполнившимъ то или другое скульптурное произведеніе, въ общемъ не подавляютъ своимъ количествомъ (см., напр., Заль XX, №№ 17—22). Не говоря уже о бронзовыхъ статуяхъ, и мраморныя изваянія дожили до нашихъ дней рѣдко съ поврежденіями, что, конечно,

объясняется, во-первыхъ, меньшимъ промежуткомъ времени, отдѣляющимъ христіанскія скульптуры отъ нашей эпохи, и, во-вторыхъ, тѣмъ, что художественные центры христіанской пластики не въ такой степени испытали ужасы варварскихъ разгромовъ и стихійныхъ бѣдствій, какіе выпали въ удѣлъ центрамъ искусства античнаго. Характеръ творчества большинства не только великихъ, но и посредственныхъ художниковъ возможно прослѣдить съ достаточной полнотой во многихъ особенностяхъ развитія ихъ стилиа, въ связи съ условіями тѣхъ или другихъ художественныхъ и культурныхъ вліяній и т. д. Разумѣется, и въ исторіи христіанской пластики важны поясненія документальныхъ указаній, но имъ отводится мѣсто второстепенное,—сами памятники въ достаточной мѣрѣ убѣждаютъ о «нескудѣющей силѣ» и «нетлѣнной красѣ» христіанскаго искусства вообще и христіанской пластики въ частности.

За единичными исключеніями, всѣ памятники христіанской скульптуры даны въ Музеѣ въ гипсовыхъ слѣпкахъ, окрашенныхъ въ соотвѣтствующій матеріалу оригинала цвѣтъ. О гипсовыхъ слѣпкахъ и ихъ значеніи см. официальное изданіе «Краткаго Путеводителя по Музею», часть 1-ая, «Введеніе» къ античному отдѣлу [см. также «Хожденіе по Руси и за рубежъ» (Экскурсіонный Вѣстникъ, 1916 г., № 1—2, стр. 1—4)].

Н. Щ.

Москва.
Ноябрь 1916 г.



XVI.

Залъ искусства древне-христіанскаго и Среднихъ вѣковъ. I—XIV вв.

Сооруженъ И. А. и Кс. О. Колесниковыми. №№ 1—56—даръ К. С. Попова и князя Ф. Ф. Юсупова-Сумарокова-Эльстона; №№ 65—70—даръ И. А. Колесникова и графа С. В. Орлова-Давыдова; №№ 84—87—даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова; № 140—даръ М. Н. Журавлева изъ Рыбинска.

Въ Римскомъ Залѣ (Залъ XV) мы въ послѣдній разъ видѣли произведенія искусства античнаго, языческаго.

Вступая теперь въ Залъ XVI, гдѣ выставлены памятники искусства древне-христіанскаго и Среднихъ вѣковъ,

мы сразу въ состояніи сказать, что здѣсь—искусство, кореннымъ образомъ отличающееся отъ античнаго и совершенно ему не сродное. Но если взглянуть во все памятники этого Зала, то часто можно усмотрѣть и найти какъ легкіе, едва уловимые отзвуки антиковъ, такъ и явныя отраженія все еще живого и неувыдаемаго языческаго искусства, успѣваго въ теченіе своего долгаго развитія выработать изумительно правдивыя формы и достигнуть небывалой высоты мощнаго стиля. И все-таки появленіе новаго художественнаго направленія ознаменовало собою своего рода рѣзкій переломъ въ исторіи искусства, и нельзя говорить о непрерывности и полной послѣдовательности органическаго перехода искусства античнаго къ искусству древне-христіанскому, какъ это можно сказать относительно искусства эллинистическаго, явившагося естественнымъ послѣдствіемъ всего хода эволюціи эллинскаго искусства.

Съ появленіемъ христіанства измѣнилось все міровозрѣніе и были выдвинуты инныя, незнакомыя античности цѣли¹⁾; христіанское художество стремилось болѣе къ выраженію идейнаго начала, къ выявленію «содержанія», античный міръ прежде всего любилъ форму, и если побѣдило христіанство, то это было торжествомъ отвлеченной идеи надъ прежними художественными идеалами тѣлесной красоты.

Родину древне-христіанскаго искусства надо искать тамъ же, гдѣ возникла сама христіанская религія,—на Востокѣ,

¹⁾ Невольно вспоминаются слѣдующія слова выдающагося русскаго мыслителя *П. Я. Чаадаева* (1793—1856 г.г.): «Въ греческомъ [языческомъ] стилѣ... вы найдете жилище, домъ, влеченіе къ землѣ и ея радостямъ; въ... готическомъ [христіанскомъ] стилѣ—монументъ, мысль, порывъ къ небу и небесному блаженству; греческій стичъ... имѣть отношеніе къ матеріальнымъ потребностямъ человѣка, .. [готическій] къ духовнымъ... Вѣдь даже самый прекрасный греческій храмъ не говоритъ намъ о небѣ;... храмы древнихъ были, въ сущности, лишь прекрасными жилищами, воздвигнутыми для ихъ героевъ, сдѣлавшихся богами, тогда какъ церкви являются настоящими религіозными памятниками». (*П. Чаадаевъ*, *Философическія письма*. Пер. съ французск. *Б. П. Денике* подъ ред. прив.-доц. *В. Н. Ивановскаго*. Казань, 1906 г., стр. 69, 72).

въ Палестино-Сирии. Что касается Запада, въ частности Рима, который, въ силу его многочисленныхъ и часто превосходно сохранившихся древне-христіанскихъ художественныхъ памятниковъ, до самаго послѣдняго времени считался мѣстомъ зарожденія и развитія древне-христіанскаго искусства, то теперь его значеніе сводится лишь къ умѣлому и плодотворному воспріятію эллинистическихъ художественныхъ элементовъ христіанскаго Востока; римская катакомбная живопись представляла собой только яркое отображеніе искусства, главнымъ образомъ, александрійскаго, а римская пластика и зодчество тоже въ своихъ наиболѣе существенныхъ чертахъ питались художественными вліяніями и заимствованіями изъ эллинистическаго искусства Востока. На ряду съ Александріей, гдѣ въ христіанское искусство съ элементами античными проникли также и іудейскіе, въ развитіе и сформованіе древне-христіанскаго искусства много внесли два крупныхъ эллинистическихъ центра Малой Азіи,—Ефесъ и Антиохія, а потомъ и Палестина со своимъ главнымъ городомъ Іерусалимомъ.

Зависимость катакомбныхъ фресокъ Рима отъ восточныхъ доказывается и преобладаніемъ въ нихъ въ началѣ сюжетовъ ветхозавѣтныхъ. Но, конечно, и античное искусство не могло остаться безъ сильнаго вліянія на древне-христіанское¹⁾; мы замѣчаемъ, что древне-христіанскіе худо-

¹⁾ «Христіанская церковь, допустивъ символическія изображенія какъ полезное дополненіе символическаго языка, должна была отыскать или вновь создать образцы для этихъ изображеній... Тѣмъ болѣе удобно было христіанамъ воспользоваться символическими изображеніями древняго міра, что они нуждались въ такомъ матеріалѣ и сознавали, что создать его довольно быстро было невозможно... Но несмотря однако на такое подражаніе древнимъ и на многочисленныя заимствованія отъ ихъ памятниковъ, христіане, при пользованіи всѣми этими различными изображеніями, сумѣли наложить на нихъ свой особый отличительный отпечатокъ, въ которомъ надо искать первое проявленіе христіанскаго искусства. Конечно, эти первые слѣды весьма слабы и незначительны. Христіане, заимствуя изображеніе, не смотрѣли на художественную его сторону, а только на удобство его примѣненія къ своимъ понятіямъ». (Гр. А. С. Уваровъ, Христіанская символика. Часть первая. Символи-

жественные памятники въ свои начальныя эпохи такъ же ясны и просты, какъ и античныя. Иногда раздавались среди христіанскихъ учителей и отцовъ Церкви голоса противъ искусства¹⁾, но они принадлежали или аріанамъ, или были направлены противъ отдѣльныхъ изображеній, напр., Христа, или противъ чрезмѣрной пышности. Изъ античныхъ сюжетовъ христіанское искусство брало только изображенія, въ значительной степени успѣвшія потерять свое мифологическое значеніе, какъ, напр., эроты, музы, Амуръ и Психея, морскія божества, дельфинъ и т. д.; другія-же изображенія оно истолковывало въ духѣ новой религіи, напр., Орфея понимало, какъ Христа, никъ, какъ ангеловъ и т. д.. Эти заимствованные элементы со временемъ, конечно, претворялись въ процессы все растущаго и постепенно сознававшаго свои силы творчества искусства христіанскаго.

Изъ художественныхъ элементовъ эллинистическаго Востока, съ присоединеніемъ искусства персидскаго, древне-христіанское искусство выработало въ концѣ своего развитія новый и мощный стиль—византійскій, наиболѣе яркимъ примѣромъ котораго служатъ равненскія мозаики, а также орнаментъ капителей, алтарныхъ перегородокъ и саркофаговъ (см. №№ 64, 71—78). Лишь постепенно и медленно искусство Запада, долгое время находившееся въ зависимости отъ искусства Востока, въ особенности византійскаго, какъ наиболѣе богатаго преемника искусства древне-христіанскаго, пробуждается къ самостоятельному творчеству. Возникаетъ романскій стиль, X—XII вв. (въ которомъ все-же чувствуется восточное вѣяніе), а затѣмъ Западъ,—Фран-

ка древне-христіанскаго періода. Посмертное изданіе. Москва, 1908 г., стр. 93).

¹⁾ «Несмотря на строгость воззрѣнія нѣкоторыхъ писателей, въ одно и тоже время, часть христіанскаго общества не раздѣляла этого воззрѣнія и, напротивъ, относилась весьма снисходительно и къ искусству, и къ тѣмъ лицамъ, которыя занимались искусствомъ... Во всякомъ случаѣ, неоспоримо существованіе въ первоначальномъ христіанскомъ обществѣ сочувствія къ художеству, и сочувствія довольно сильнаго, чтобы вступить въ борьбу съ суровыми противниками, каковъ былъ Тертулліанъ». (*Тамъ же*, стр. 91).

ція—, создаетъ великолѣпный готическій стиль (XII—XIV вв.), гдѣ христіанское искусство Среднихъ вѣковъ успѣло проявить всю сущность своего міросозерцанія ¹⁾.

Начнемъ обзоръ Зала съ **катакомбныхъ фресокъ** Рима, представленныхъ здѣсь въ великолѣпныхъ ²⁾ копіяхъ работы русскаго художника Θεодора Петровича Реймана, потратившаго въ условіяхъ и обстановкѣ, крайне неблагопріятныхъ и тяжелыхъ для здоровья и работы, не одинъ годъ на въ высшей степени тщательное копированіе въ самихъ катакомбахъ лучшихъ памятниковъ древне-христіанской живописи ³⁾.

¹⁾ Приводимъ здѣсь слѣдующія прочувствованныя строки П. Я. Чаадаева (*тамъ же*, стр. 70): «Не говоритъ ли она [готическая башня] о сильной и прекрасной мысли, рвущейся одиноко къ небу; не земная обыденная мысль, но чудесная интуиція, не связанная съ землею ни причиной, ни происхожденіемъ, васъ поднимаетъ изъ этого міра и переноситъ въ міръ лучшій!»...

П. А. Чаадаевъ изумительно вѣрно понялъ и формальный принципъ готическаго (архитектурнаго) стиля (*тамъ же*, стр. 69): «... Прежде всего замѣтите... эту геометрическую фигуру—треугольникъ,—обрамляющую эт[отъ]... стиль[ъ] и такъ хорошо [его] обрисовывающую».

²⁾ См., напр., отзывы академика Н. П. Кондакова (Иконографія Богоматери. Томъ I. СПБ., 1914 г., стр. 20 и прим. 1-ое на стр. 34).

³⁾ Общепринятое и распространенное нынѣ наименованіе древне-христ. мѣстъ погребенія «катакомбами» появляется впервые въ началѣ IV ст., какъ топографическое обозначеніе только одного древне-христ. некрополя, тянувшагося подъ церк. св. Себастіана на Аппіевой дорогѣ, образующей на этомъ мѣстѣ спускъ [греч. слово «κατά» означаетъ направленіе сверху внизъ, лат. слово «субаре» значитъ «слезать» (этимологія всего слова сомнительна)]. Болѣе древнимъ и полнѣе соответствующимъ христ. міровоззрѣнію наименованіемъ древне-христ. некрополей является терминъ «циметерій» (греч. слово «κοιμητήριον» именно и гласитъ «мѣсто упокоенія»); рѣже встрѣчаются термины «мартирій» (martyrium) и «гиногей» (hurogaeum). О площади, занимаемой римскими катакомбами, представленіе даютъ слѣдующія данныя: общая длина всѣхъ галлерей превышаетъ 800 верстъ, а количество погребенныхъ равняется прибол. 5-ти милліонамъ.

О древне-христіанскихъ миниатюрахъ на папирусѣ можно

Здѣсь можно наглядно прослѣдить иконографію и стиль фресокъ, начиная со 2-ой пол. I ст. вплоть до V ст.

Въ древнѣйшихъ изъ нихъ преобладаетъ элементъ декоративный (соотвѣтствуетъ въ существенномъ появившемуся въ эпоху Клавдіевъ 4-ому помпейскому такъ наз. декоративно-архитектурному стилю, близкому, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, ко 2-ому такъ наз. архитектурно-перспективному; см. 1-ую часть «Краткаго Путеводителя», Залъ XXVI): различные прихотливые, изящные орнаменты, амурь, декоративныя головки, а изъ библейскихъ сюжетовъ изображается лишь Добрый Пастырь (стоящій), пророкъ Даниль, Ной въ ковчегѣ. Во II ст. вмѣстѣ съ декоративнымъ элементомъ появляются религіозно-символическія изображенія, въ III и IV ст.—символическія, библейскія и сцены изъ дѣйствительной жизни. Преобладаетъ, какъ упомянуто выше, циклъ библейскій. Особенно въ расчлененіи и въ украшеніи потолковъ видно, какъ изящное, тонкое, простое раздѣленіе пространства на поля постепенно смѣняется не столь красивымъ и болѣе тяжеловѣснымъ. Надо помнить, что христіанская стѣнопись развивается въ эпоху упадка античной культуры, почему къ ней нельзя подходить со строгой критикой, и все-таки мы удивляемся, какимъ образомъ христіанскіе живописцы глубоко подъ землею, въ полутьмѣ могли создавать фрески, часто не уступающія современнѣйшимъ имъ языческимъ. Техника оставалась, конечно, такая же, какъ и у язычниковъ, потому что новая религія не въ силахъ была выступить со своими новыми художественно-техническими приемами¹⁾. Росписи исполнены не пер-

судить по двумъ отрывкамъ александрійской міровой хроники IV—V ст. съ изображеніемъ на одномъ Богоматери, на другомъ (наверху налѣво) имп. Θεодосія В. (ум. 395 г.) съ сыномъ Гоноріемъ, Θεοφιλα, патріарха александрійскаго (385—412 гг., налѣво внизу), и издателя хроники (направо внизу). Подлинники изъ бывш. собр. В. С. Голенищева, выставлены въ Залѣ XXIV, №№ 1 и 2).

¹⁾ Роспись катакомбъ выполнялась въ техникѣ *al fresco* (срв., № 26 въ Залѣ XV), краски наносились на сырой еще штукъ, состоявшій, болѣею частью, изъ двухъ стоевъ, каждый толщиною приблиз. въ 1 сант.; въ болѣе раннихъ по времени

воклассными художниками, передъ нами произведенія второ-степенныхъ мастеровъ, даже просто опытныхъ въ своемъ дѣлѣ ремесленниковъ. Въ пластикѣ болѣе, чѣмъ въ живописи, сказывался античный элементъ, и не рѣдки случаи, когда христіане даже пользовались саркофагами, вышедшими изъ мастерской язычника.

Упомянемъ всѣ выставленныя здѣсь копии катакомбныхъ росписей, гдѣ изображены: 1. Орнаментальная виноградная лоза, 2. Декоративная головка, 3. Амуры, животныя, 4. Добрый Пастырь (не ранѣе конца I ст.; кат. св. Домитиллы); 5. Добрый Пастырь, 6. Оранта, 7. Посвященіе дѣвственницы (кат. св. Прискиллы; 2-ая пол. III ст.); 8. Амуръ (не ранѣе конца I ст.; кат. св. Домитиллы); 9. Декоративная головка (II ст.; кат. св. Прискиллы); 10. Прор. Даніиль, Добрый Пастырь, Оранты (2-ая пол. II ст.; кат. св. Луцины); 11. Животныя (1-ая пол. IV ст.; кат. св. Домитиллы); 12. Добрый Пастырь (2-ая пол. III ст.; кат. св. Прискиллы); 13. Оранта (конецъ III ст.; кат. св. Домитиллы); 14. Добрый Пастырь, прор. Іона, Оранта (конецъ III ст.; кат. св. Петра и Марцеллина)¹⁾; 15. Моисей, источающій воду изъ скалы (начало II ст.; кат. св. Прискиллы); 16. Три отрока въ печи огненной (2-ая пол. III ст.; тамъ же); 17. Евхаристическая рыба, передъ которой стоятъ корзина съ хлѣбами и сосудъ съ красноватой жидкостью (1-ая пол. II ст.; кат. св. Луцины)²⁾; 18. Жертвоприношеніе Авраама (2-ая пол. III ст.;

фрескахъ слой облицовки стѣны тоньше, чѣмъ въ позднѣйшихъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ (напр., на потолкѣ) штукатурка прикрѣплялась желѣзными гвоздями. Контуры или процарапывались или намѣчались кистью; краски примѣнялись преимущественно минеральнаго, растительнаго и животнаго происхожденія (мѣль, охра, сурикъ, мѣдная лазурь, сажа, пурпуръ).

¹⁾ Фрески №№ 4, 10, 12, 14 могутъ служить отличными примѣрами умѣлой, простой и изящной системы орнаментации площади росписи, гдѣ вся площадь раздѣляется на отдѣльныя поля, причемъ срединное поле отводится главному изображенію, а окружающія поля—стѣнамъ, тѣсно связаннымъ съ центральной сценой.

²⁾ «Греческое наименованіе рыбы «ΙΧΘΥΣ» заключаетъ въ себѣ пять монограммъ, относящихся къ Иисусу Христу: «Ιησοῦς, Χριστός, Θεοῦ, Υἱός, Σωτήρ»... [Иисусъ, Христосъ, Бога, Сынъ, Спаситель]. Мысль эта раскрывается въ сочиненіяхъ Мелитона

кат. св. Прискиллы); 19. 20. Времена года (2-ая пол. II ст.; кат. св. Претестата); 21. Амуры и овцы (1-ая пол. II ст.; кат. св. Домитиллы); 22. Орфей (2-ая пол. IV ст.; тамъ же); 23. Богоматерь (2-ая пол. III ст.; кат. св. Прискиллы); 24. Грѣхопаденіе (IV ст.; кат. св. Домитиллы); 25. Поклоненіе волхвовъ (1-ая половина IV столѣт.; тамъ же); 26. Прор. Іона (конецъ II ст.; кат. св. Каллиста); 27. Времена года (2-ая пол. II ст.; кат. св. Претестата); 28. Оранта (конецъ III ст.; кат. св. Домитиллы); 29. Богоматерь (конецъ IV или начало V ст.; Остріанскія катакомбы, близъ храма св. Агнии); 30. Евхаристическая трапеза (начало II ст.; кат. св. Прискиллы); 31. 32. Фрески въ домѣ сенатора-христіанина Паммахія (подъ церковью свв. Іоанна и Павла на холмѣ Целія; III—IV ст.); 33. Загробная трапеза (конецъ I ст.; кат. св. Домитиллы); 34. Богоматерь и пророкъ Исаяя (?) (2-ая пол.



Фреска съ изображеніемъ
І. Христа. № 53.

II ст.; кат. св. Прискиллы); 35. Взятіе прор. Іліи на небо (2-ая пол. IV ст.; кат. св. Домитиллы); 36. Поклоненіе волхвовъ (1-ая пол. IV ст.; кат. св. Домитиллы); 37. Моисей, три отрока (начало II ст.; кат. св. Прискиллы); 38. Усѣкновеніе главы тремъ мученикамъ (2-ая пол. IV ст.; домъ сенат.-христ. Паммахія); 39. 40. Сусанна и старцы (II ст.; кат. св. Прискиллы); 41. Умноженіе хлѣбовъ (2-ая пол. IV ст.; кат. св. Каллиста); 42. 43. Амуръ и Психея (начало III ст.; кат. св. Домитиллы); 44. 45. Христосъ и апостолы (середина IV ст.; кат. св.

Домитиллы); 46. Поклоненіе волхвовъ (1-ая пол. III ст.; кат. свв. Петра и Марцеллина); 47. Роспись стѣнъ въ домѣ

сардійскаго, Оригена, Оптата милевитскаго, Августина и Макеима туринскаго». (Проф. Н. В. Покровский, Очерки памятниковъ христіанскаго искусства и иконографіи. Изд. 3-ье. СПб., 1910 г., стр. 35).

Паммахія (IV ст.); 48. Блаженные въ раю (конецъ III ст.; кат. св. Каллиста); 49. Евхаристическая трапеза (конецъ II ст.; тамъ же); 50. Добрый Пастырь (середина IV ст.; кат. св. Домитиллы); 51. Христось, ап. Петръ, ап. Павелъ, Агнецъ и святые, 52. ап. Павелъ, 53. Христось, 54. ап. Петръ (конецъ IV или начало V ст.; кат. свв. Петра и Марцеллина); 55. Оранта (IV ст.; таблицумъ дома Паммахія); 56. Портретъ усопшей (1-ая пол. IV ст.; цеметерій Vigna Massimo)¹).

Н. Ш.

¹) Въ основѣ многихъ символическихъ изображеній (напр., виноградная лоза, Добрый Пастырь, агнецъ, прор. Иона, альфа и омега и т. д.) лежатъ тѣ или другія мѣста священнаго Писанія (виноградная лоза—Иоан. 15, 1—6; Добрый Пастырь—Псал. 22, Іезек. 34, Иоан. 10, 11—16; агнецъ—Исаія 53, 7, Иоан. 1, 29, 36; прор. Иона—Мф. 12, 39—40, Лк. 11, 29—30; альфа и омега—Исаія 41, 4, Апокапс. 1, 8, 10; 2, 8; 21, 6; 22, 13).

«Самое начало христіанской символики тѣсно связано съ началомъ христіанской церкви и съ первоначальнымъ состояніемъ христіанскаго общества... По необходимости, церковь принуждена была не только скрывать главные свои догматы отъ любопытства язычниковъ, но также отчасти и отъ своихъ оглашенныхъ, на твердость которыхъ она не всегда могла рассчитывать, какъ это явствуетъ изъ писемъ Плінія... Главнымъ источникомъ для символическихъ изображеній были языческіе памятники... Христіане воспользовались только тѣми изображеніями языческихъ памятниковъ, которыя были какъ бы освящены толкованіями церковныхъ писателей первыхъ двухъ или трехъ вѣковъ... При выборѣ символическихъ изображеній христіане въ особенности опирались на творенія св. Климента Александрійскаго [ум. въ 216 г.] и другихъ современныхъ ему писателей... Ограниченное число символовъ, дозволенныхъ св. Климентомъ [голубь, рыба, корабль, лира, якорь], стало пополняться символами, заимствованными изъ священнаго писанія, или тѣми символами, которые упоминаются у церковныхъ писателей, предшествовавшихъ св. Клименту... Къ... главнымъ Климентовымъ символамъ надо присоединить и другіе, которые были почерпнуты изъ евангелія»... (Гр. А. С. Уваровъ, указ. соч., стр. 1, 3, 103, 104).

Съ устройствомъ катакомбъ, расположеніемъ отдѣльныхъ гробницъ (Ioculus) и т. д. знамя, напримѣръ, фрески №№ 19, 26, 35—37, 41, 42 и 48.

Среди памятниковъ древне-христіанской скульптуры въ этомъ Залѣ находятся: **57. статуетка Добраго Пастыря**, разбившаяся, вѣроятно, изъ рельефнаго изображенія (подлинникъ находится въ Латеранскомъ музеѣ, Римъ). Сюжетъ Добраго Пастыря—одинъ изъ наиболѣе распространенныхъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ; въ данной статуеткѣ Христосъ изображенъ въ образѣ юномъ, идеальномъ, одѣтымъ въ короткую безрукавную тунику (эксомиду). Это произведеніе является лучшимъ и наиболѣе замѣчательнымъ изображеніемъ Добраго Пастыря въ круглой пластикѣ; изваяна статуетка около середины III ст. Интересны



Добрый Пастырь. № 57.

58. 59. 60. 61. 62. пять саркофаговъ (подлинники въ Латеранскомъ музеѣ, Римъ). Лицевая сторона одного изъ нихъ (№ 58), данная здѣсь, покрыта двумя рядами непрерывныхъ изображеній; въ серединѣ на фонѣ раковины—двойной портретъ мужчинъ (*imago clipeata*). Саркофагъ этотъ (предназначенный для двоихъ) вышелъ изъ римской мастерской, а, можетъ быть, сработанъ и греческимъ мастеромъ,

и относится къ IV ст. Въ верхней полосѣ представлены (слѣва направо): воскресеніе Лазаря, предсказаніе отреченія ап. Петра, передача Моисею заповѣдей (или призваніе Моисея), жертвоприношеніе Авраама и Пилать, умывающій руки; во второмъ ряду (слѣва направо)—чудо Моисея съ источникомъ, Даніилъ во рвѣ львиномъ (около правой руки Даніила пророкъ Аввакумъ, держащій въ рукахъ блюдо съ хлѣбами), читающій мужъ, исцѣленіе слѣпорожденного и умноженіе хлѣбовъ (или благословеніе хлѣбовъ и рыбы). На другомъ саркофагѣ (№ 59) въ пяти сценахъ, отдѣленныхъ одна отъ другой шестью витыми, смѣшаннаго іонійско-коринѣскаго

стиля колоннами, представлено (слѣва направо): несеніе креста, вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ, два спящихъ воина и монограмма Христа ¹⁾ (Воскресеніе), Христосъ со стражемъ и Пилатъ, умывающій руки; относится саркофагъ къ IV ст. Очень интересна наружная сторона третьяго саркофага (М 60): здѣсь нѣтъ раздѣлительныхъ колонокъ и изображеніе тянется непрерывной полосой; представленъ Христосъ какъ Пастырь пастырей, справа и слѣва отъ Него по шести обращенныхъ къ Нему апостоловъ, у ногъ каждаго изъ нихъ агнецъ. Въ двухъ крайнихъ фигурахъ, повернувшихъ спиной ко Христу, надо усматривать или просто жанровыя вставныя фигуры, или-же лицъ, еще не пріобщившихся къ великой тайнѣ Христова ученія. Внизу всей сцены мы видимъ символическія изображенія райскихъ рѣкъ въ видѣ волнистыхъ линий. По стилю и характеру сцены этотъ саркофагъ относится къ 1-ой пол. IV ст. и своею глубокою символикой явно указываетъ на происхожденіе съ Востока.

61. Изъ изображеній лицевой стороны дана здѣсь плита съ изображеніемъ Пилата, умывающаго руки (нѣтъ плитъ съ жертвоприношеніемъ Авраама, взятіемъ ап. Петра подъ стражу, окруженнаго апостолами Христа на небѣ и Христа передъ Пилатомъ). Красивы колонки съ аттическими базами и композитными капителями, богато украшен. растит. орнамент. (виноградной лозой), среди котораго кое-гдѣ помѣщены (на др. плит.) фигурки амуровъ. Саркофагъ, являющійся примѣромъ перехода отъ символическаго цикла къ историческому, выдается какъ своей композиціей, такъ и хорошей, еще живущей античными традиціями трактовкой фигуръ (выразительна голова Пилата). Исполненъ саркофагъ въ началѣ IV ст.

62. Саркофагъ съ изображеніями (слѣва направо): жертвоприношеніе Каина и Авеля, взятіе ап. Петра подъ стражу, символъ Воскресенія Христа, мученическая кончина ап.

¹⁾ «Буквы Р. и Х., составляющія [эту монограмму], не только толковались какъ сокращеніе слова *рѣх* [миръ, покой, тишина, спокойствіе духовное], но въ особенности принимались за первоначальныя буквы имени Христа». (Гр. А. С. Уваровъ, указ. соч., стр. 75).

Павла и Іовъ на гноищѣ. Мѣсто колонокъ между изображеніями занимають деревья, вѣтви и листья которыхъ, сплетаясь между собой, образуютъ своего рода арки; относится саркофагъ къ срединѣ IV ст.

63. Часть саркофага Юнія Басса (подлинникъ находится въ криптѣ собора св. Петра въ Римѣ). Саркофагъ, помимо своего выдающагося иконографическаго, историческаго и художественнаго значенія, очень цѣненъ, какъ единственный, имѣющій точную дату кончины погребеннаго въ немъ лица и тѣмъ самымъ позволяющій болѣе или менѣе приблизительно опредѣлять время происхожденія памятниковъ подобнаго типа. Надпись гласитъ, что Юній Бассъ въ годъ назначенія своего префектомъ Рима отошелъ къ Богу 25-го августа 359 г. ¹⁾ На лицевой сторонѣ саркофага изображены въ два яруса символы и ветхо—и ново-завѣтныя событія по пяти въ каждомъ ярусѣ.

Здѣсь, къ сожалѣнію, даны только (считая слѣва направо) первое, второе, третье и пятое изображеніе нижняго ряда: Іовъ на гноищѣ, грѣхопаденіе, входъ Господень въ Іерусалимъ (представленъ также Закхей, начальникъ мытарей) и веденіе ап. Павла на казнь. На первой плитѣ обращаетъ на себѣ вниманіе крайне реалистическій жестъ жены Іова, платкомъ закрывающей себѣ носъ; на послѣдней плитѣ мы видимъ, какъ стражъ готовится вынуть мечъ (ап. Павелъ, какъ римскій гражданинъ, былъ приговоренъ къ усѣковенію главы мечемъ). Каждое изображеніе помѣщено въ изящную аркаду, верхъ которой, состоящей или изъ распростершаго крылья орла или изъ треугольнаго перекрытія, опирается на витыя или украшенныя стилизованнымъ растительнымъ орнаментомъ колонки съ композитными капителями. Надъ капителями изображены агнцы. Особенно при-

¹⁾ Фамилія Бассовъ, очевидно, рано стала исповѣдывать христіанство: такъ, напр., *Пруденцій* (христіан. поэтъ IV—V вв.) говоритъ, что «non Paulinorum, non Bassorum dubitavit prompta fides dare se Christo» (на все готовая вѣра Павлиновъ и Бассовъ не колебалась отдать себя Христу); о времени кончины Ю. Басса упоминаетъ и *Амміанъ Марцеллинъ* (римск. историкъ 2-ой пол. IV ст.).

мѣчательны слѣды изображенія надъ правой колонкой плиты съ ап. Павломъ: передъ небольшимъ ступенчатымъ зданіемъ съ лежащимъ внутри агнцемъ стоялъ, какъ полагаютъ съ полнымъ основаніемъ, агнецъ съ жезломъ въ правой поднятой передней ногѣ.

Такимъ образомъ здѣсь возможно усматривать гробницу, въ ней, подъ видомъ агнца, Лазаря, а въ агнцѣ съ жезломъ— І. Христа. Саркофагъ, по красотѣ архитектурнаго расчлененія, уравниваемости массъ каждой сцены и композиціи относится къ лучшимъ саркофагамъ, превосходя, напр., приблизительно одновременные съ нимъ рельефы триумфальной римской арки имп. Константина В.; фигуры выполнены въ очень высокомъ рельефѣ и почти отдѣлены отъ фона ¹⁾.

64. Саркофагъ Θεодора, архіепископа равенскаго (ум. 658 г.; Равенна, церковь св. Аполлинарія, чтѣ во флотѣ).

На продольныхъ сторонахъ крышки, украшенныхъ шестью монограммами Христа въ вѣнкѣ, надпись: «+ NIC REQUIESCIT IN RASE THEODORVS V [P]R. V[ER]EATISSIMVS. ARCHIEPISCOPVS +» (здѣсь покоится въ мирѣ Θεодоръ мужъ блаженный архіепископъ); львиныя маски на короткихъ сторонахъ крышки служили ручками. Самъ саркофагъ покрытъ символическими и просто декоративными изображеніями. На одной продольной сторонѣ мы видимъ опять монограмму Христа, виноградную лозу, павлиновъ (символь нетлѣнности) и голубей; на другой—крестъ, около него летающаго съ неба голубя, виноградную лозу, зайца ²⁾. На короткихъ сторонахъ—

¹⁾ Слѣпокъ всего саркофага имѣется въ Россійскомъ Историческомъ Музеѣ имени Императора Александра III, Зала А; изъ выставленныхъ въ этой же залѣ слѣпковъ нѣкоторые дополняютъ, до извѣстной степени, наше представленіе о древне-христіанской пластикѣ, особенно монументальной, произведеній которой дошло немного. Въ этомъ отношеніи интересна статуя епископа III ст. св. Ипполита, составителя Пасхалии, доведенной до 334 года.

²⁾ Изображеніе зайца—одинъ изъ позднихъ символовъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ; какъ символъ, примѣнялся очень рѣдко, служа болѣе цѣлямъ декоративнымъ. Является спорнымъ, можно ли видѣть, согласно *Тертуллиану* (прибл. 160—230 гг.), въ изображеніи зайца олицетвореніе быстротечной жизни.

крестъ, къ которому слетаетъ голубъ, виноградная лоза и голуби. По стилю саркофагъ этотъ близокъ къ равенскимъ алтарнымъ перегородкамъ (см. №№ 73—78): та же стилизація виноградныхъ листьевъ, дѣлающая ихъ похожими на остроконечные листья аканѳа, та же геральдичность и схематичность въ изображеніи павлиновъ и т. д. Во всемъ стилѣ и системѣ украшеній отразился художественный вкусъ византійскаго искусства.

Древне-христіанскіе саркофаги по своему чисто архитектурическому построенію можно раздѣлить на двѣ большія группы: одно-и двухъ-ярусные. Что касается стиля, то различаютъ два основныхъ художественныхъ теченія,—болѣе раннее, александрійское, съ буколическими мотивами, и болѣе позднее, малоазійско-антіохійское, выдвигающее мотивы аркады, и т. д. Разсмотрѣнные саркофаги примыкаютъ по стилю (кромѣ № 64) къ послѣднему направленію; четыре изъ нихъ (№№ 59—62) могутъ служить образцами одноярусныхъ, два другихъ (№№ 58 и 63)—двухъярусныхъ саркофаговъ.

Выше катакомбныхъ фресокъ, надъ входною дверью изъ Римскаго Зала и на противоположной отъ этой двери стѣнѣ помѣщены **мозаики**. Мозаика—искусство составлять изъ маленькихъ разноцвѣтныхъ кубиковъ различныхъ каменныхъ породъ, преимущественно мраморныхъ, а также изъ сплавовъ, различные простые и сложные орнаменты, отдѣльныя фигуры, цѣлыя болѣе или менѣе сложныя и крупныя художественныя композиціи; чѣмъ меньше эти кубики и чѣмъ многообразнѣе ихъ цвѣта и оттѣнки, тѣмъ выше достоинство мозаичнаго произведенія ¹⁾. Мозаика получила въ древне-христіанскомъ искусствѣ большое примѣненіе, и особенно важны византійскія мозаики или выполненныя подъ византійскимъ вліяніемъ.

На лѣвой короткой сторонѣ Зала **65. 66.**—двѣ мозаики изъ храма св. Виталія въ Равеннѣ, построеннаго въ VI ст. На

¹⁾ Насколько кропотлива работа мозаичиста, можно судить, напр., по мозаикамъ въ церкви св. Георгія въ Фессалоникахъ (IV—V вв.), гдѣ на одинъ квадратный метръ купольной мозаики приходится приблизительно 40 тыс. кубиковъ.

мозаикахъ изображены (на лѣвой, № 65) императоръ Юстиніанъ съ духовенствомъ (епископомъ Максиміаномъ, надъ которымъ надписано его имя), клириками, свитою и дворцовою стражею (на щитѣ передняго воина монограмма Христа), на правой (№ 66)—его супруга, императрица Теодора, тоже со свитою. Юстиніанъ представленъ несущимъ въ рукахъ большую чашу съ золотомъ,—приношеніе алтарю (апокомвій), у Теодоры въ рукахъ золотой потиръ, который она принимаетъ отъ сановника. На нижнемъ краѣ пурпурной верхней одежды императрицы мы видимъ фигуры трехъ волхвовъ, несущихъ дары (полностью видны только два волхва). Лица Юстиніана, Теодоры и епископа Максиміана носятъ явно выраженные портретныя черты. Какъ у императора, такъ и у императрицы—нимбы, что сразу должно было указать на высокое, окруженное божественнымъ ореоломъ, положеніе византійской имп. четы. Отмѣтимъ, что и Юстиніанъ и Теодора занимаютъ, кромѣ того, центральное мѣсто. Мозаики относятся ко второй четверти VI ст. **67. 68. 69.** Копіи трехъ мозаикъ съ сѣверной стѣны базилики св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. (Построена базилика при Теодорихѣ В. (493—526 гг.), освящена въ 504 г., до 856 г. называлась базиликой св. Мартина; епископъ Агнелль (553—566 гг.) превратилъ ее изъ аріанской въ православную). На первой мозаикѣ (№ 67), болѣе ранней (выполнена въ 1-ой пол. VI ст.), изображающей **бесѣду І. Христа съ самарянкой** у колодезя¹⁾, кромѣ Христа и самарянки, представленъ одинъ изъ учениковъ Спасителя. Въ композиціи, типахъ (Христосъ еще въ образѣ юномъ) и одеждахъ замѣтно больше стilia ранне-христіанскаго искусства, чѣмъ византійскаго. Болѣе византійскій характеръ носятъ двѣ другія, исполненныя при еп. Агнеллѣ, **мозаики съ изображеніями Богоматери** (№ 68) и **ангела** (№ 69); эти мозаики (ангелъ долженъ находиться по лѣвую руку Богоматери) являются частью величественной мозаики, изображающей поклоненіе волхвовъ и шествіе св. женъ къ Богородицѣ.

¹⁾ Іоан. 4, 6—27.

Надъ входной дверью—**70. мозаика съ изображеніемъ Добраго Пастыря** изъ равеннской усыпальницы Галлы Платидіи, дочери Θεодосія Великаго и матери имп. Валентиніана III (425—455 гг.). Мозаика исполнена въ 1-ой половинѣ V ст. Это—одна изъ лучшихъ и великолѣпнѣйшихъ христіанскихъ мозаикъ.

В. Щ.

Приведенные памятники византійскаго стиля являются однимъ изъ величайшихъ достояній всего искусства, и трудно найти другія произведенія, которыя поражали бы такую изумительной роскошью своихъ многоразличныхъ красочныхъ сочетаній, такую величавостью и истинной монументальностью; въ искусствѣ убранства внутреннихъ стѣнъ храма мозаичными композиціями, условными и іератичными, такъ умѣстными въ церкви, византійское искусство не имѣло себѣ равныхъ, навсегда сдѣлавшись образцомъ для дальнѣйшихъ подражаній и заимствованій.

Въ Италіи, не говоря уже о другихъ, менѣе богатыхъ культурно-художественнымъ наслѣдіемъ странахъ, вліяніе византійскаго искусства продолжалось вплоть до XV ст. (см. залъ XXIV); мозаики собора св. Марка въ Венеціи (см. №№ 84—87)—лишь одинъ изъ примѣровъ зависимости Италіи въ художественномъ отношеніи отъ Византіи.

О внутреннемъ убранствѣ и отчасти архитектурѣ византійскихъ церквей можно судить, кромѣ только что упомянутыхъ мозаикъ, **71. 72** по двумъ капителямъ колоннъ церкви св. Виталія въ Равеннѣ, замѣчательнымъ своею богатой орнаментикой, носящей уже слѣды византійскаго искусства, и **73—78.** по шести плитамъ алтарныхъ перегородокъ, слѣпки съ нѣкоторыхъ частей которыхъ имѣются въ этомъ залѣ. Три изъ нихъ (№№ 73, 74, 75) находятся въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ, три (№№ 76, 77, 78)—въ равеннской церкви св. Аполлинарія Новаго. На однѣхъ плитахъ мы видимъ изящный, строгій орнаментъ, на другихъ символическія изображенія (монограмму Христа, виноградную лозу и павлиновъ).

Наше представленіе о стилѣ древне-христіанскаго искус-

ства дополняютъ рѣзныя издѣлія изъ слоновой кости, заслуживающія вниманія по своему художественному и иконографическому значенію; мѣстопроисхожденіе этихъ памятниковъ прикладного искусства—Востокъ (Александрія и Антиохія). Упомянемъ слѣдующія произведенія: **79. 80. Окладъ евангелія** (подлинникъ въ древлехранилицѣхъ миланскаго собора). На одной сторонѣ оклада (№ 79) въ серединѣ изображенъ окруженный вѣнкомъ Агнецъ съ нимбомъ, наверху—Рождество Христово, внизу—избіеніе младенцевъ въ Виллемѣ, налѣво (сверху внизъ)—Благовѣщеніе у колодезя, волхвы, указывающіе на звѣзду, и Крещеніе Господне, направо (сверху внизъ)—жены мученицы у Гроба Господня, судъ Пилата и входъ Господень въ Иерусалимъ, по угламъ—символы ев. Матѳея (ангелъ), ев. Луки (телець) и погрудныя изображенія самихъ евангелистовъ.

Середину другой стороны оклада (№ 80) занимаетъ усеянный драгоценными камнями крестъ на святой горѣ, изъ подножія которой вытекаютъ четыре райскія рѣчки. Наверху—поклоненіе волхвовъ (въ композиціи, близкой къ произведеніямъ древне-христіанской живописи), внизу—первое чудо І. Христа,—претвореніе воды въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской; налѣво (сверху внизъ)—исцѣленіе хромыхъ и слѣпыхъ въ храмѣ іерусалимскомъ, исцѣленіе разслабленнаго (несетъ одръ свой) и воскрешеніе Лазаря; направо (сверху внизъ)—Христосъ, передающій вѣнки двумъ святымъ, Тайная Вечеря (все построеніе напоминаетъ композиціи фресокъ и миниатюры) и лепта вдовицы. Въ углахъ—символы ев. Марка (левъ), ев. Іоанна (орелъ) и погрудныя изображенія самихъ евангелистовъ. Стилъ оклада указываетъ на малоазійскую работу 1-ой пол. V ст.

81. 82. Двѣ пиксиды (цилиндрической формы сосуды для храненія артоса и частицъ св. мощей). На одной (№ 81) изображенъ Христосъ, какъ Учитель міра, и жертвоприношеніе Авраама. Христосъ и апостолы представлены юными, кромѣ ап. Петра и ап. Павла, старшинство которыхъ подчеркнуто еще и тѣмъ, что изъ апостоловъ только они двое сидятъ. На другой пиксидѣ (№ 82) мы видимъ Благовѣщеніе, бѣгство въ Египетъ и Рождество Христово. Въ фигурахъ

первой пиксиды, выполненныхъ высокимъ рельефомъ, въ типахъ, позахъ, трактовкѣ одежды еще явны античныя традиціи и чувствуется вліяніе скульптурныхъ образцовъ (саркофаговъ); относится пиксида къ концу IV ст. (подлинникъ



Мозаика изъ собора св. Марка въ Венеціи. № 86 (1).

въ Берлинѣ). Что касается второй пиксиды, исполненной въ VI ст., то ея изображенія примыкають къ живописнымъ образцамъ, что сказывается какъ въ стилѣ, такъ и въ композиціи (подлинникъ тамъ же). Обѣ пиксиды являются харак-

терными памятниками антиохійскаго или находящагося подъ антиохійскимъ вліяніемъ прикладного искусства.

83. Створки двойного складня (диптиха), на которыхъ мы видимъ Христа и Богоматерь, изображенныхъ «во славѣ».



Мозаика изъ собора св. Марка въ Венеціи. № 86 (2).

Въ заднемъ архитектурномъ планѣ примѣненъ мотивъ раковины. Христосъ представленъ уже съ бородою, не молодымъ, по правую Его руку—ап. Петръ, по лѣвую—ап. Павелъ; позади Богоматери—два Архангела, надъ ними, по

обѣимъ сторонамъ рѣзной арки,—погрудныя олицетворенія солнца и луны; какъ Архангелы, такъ и олицетворенія замѣстованы, очевидно, съ какого-нибудь живописнаго образца. Диптихъ, исполненный, вѣроятно, мастеромъ ала-



Мозанка изъ собора св. Марна въ Венеціи. № 86 (3).

ксандрійскимъ или византійскимъ, относится къ концу VI ст. (подлинникъ въ Берлинѣ).

На продольной стѣнѣ Зала противъ входа 84—87. четыре повторенія въ технику оригинала (шесть упомянутыхъ выше

мозаикъ—копіи на бумагѣ) мозаикъ изъ собора св. Марка въ Венеціи съ изображеніемъ сценъ изъ житія ап. Марка, покровителя Венеціи (XII—XIII вв.). Мозаики собора, планъ размѣщенія которыхъ близокъ къ системѣ росписей византійскихъ церквей, выполнены преимущественно греческими мастерами, являясь такимъ образомъ памятникомъ византійской монументальной живописи. Каждая мозаика раздѣлена на три сцены, наверху дано краткое описаніе (на латинскомъ языкѣ) отдѣльнаго изображенія; на первой мозаикѣ (№ 84) представлено, какъ св. Маркъ по просьбѣ вѣрующихъ пишетъ евангеліе, вручаетъ его затѣмъ ап. Петру, который одобряетъ евангеліе и передаетъ Церкви для чтенія, и, наконецъ, мы видимъ св. Марка совершающимъ крещеніе въ Аквилеѣ. На второй мозаикѣ (№ 85) изображено, какъ св. Марку, совершающему переѣздъ по морю около того мѣста, гдѣ теперь поставлена церковь св. Марка, ангелъ возвѣщаетъ, что чрезъ нѣкоторое время послѣ смерти апостола тѣло его будетъ положено здѣсь съ почетомъ; далѣе передъ нами блаженный Петръ, передающій аквилейскій патріархатъ св. Гермахору, и св. Маркъ, ушедшій изъ Рима въ Египетъ, изгоняющій тамъ бѣсовъ и творящій многія чудеса. Мы видимъ потомъ (№ 86), что ангелъ возвѣщаетъ св. Марку, чтобы онъ спѣшилъ въ Александрію; св. Маркъ плыветъ туда; далѣе представлено, какъ св. Маркъ исцѣляетъ руку сапожника, поранившаго ее при починкѣ обуви апостола. Четвертая мозаика (№ 87) повѣствуетъ объ истязаніяхъ св. Марка невѣрными во время литургіи, объ убіеніи и погребеніи его.

Н. Ш.

Скульптура **ранняго средневѣковья** представлена по необходимости немногочисленными примѣрами. До XI вѣка христіанской скульптуры почти нѣтъ; процвѣтаетъ однако художественная промышленность, поощряемая интересами церкви.

88. Къ VIII в. относится любопытная чаша, хранимая въ бенедиктинскомъ монастырѣ **Кремсмонстеръ** (Верхняя Австрія). По надписи на нижнемъ ея краю, чаша является

обѣтнымъ даромъ герцога **Тассило**, низложеннаго въ 788 г. Сдѣлана она изъ мѣди, съ овалами изъ листового серебра, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и съ золотомъ.

89. Распятіе (Нсантенъ на Рейнѣ) принадлежитъ XI вѣку. Оно еще вполнѣ условно; тѣло Христа кажется парящимъ, не пригвожденнымъ.

Скульптура **романскаго стиля** XI—XII вѣковъ характеризуется, какъ и вся средневѣковая пластика вообще, тѣсной связью съ архитектурой. Романское водчество съ его широкими пространствами массивныхъ стѣнъ опредѣлило задачу скульптуры, какъ декоративное украшеніе плоскости; поэтому наиболѣе характерная форма романской пластики—это рельефъ. Какъ указываетъ самое названіе стиля, въ немъ заключена извѣстная двойственность; будучи начальной стадіей новаго искусства, романскій стиль въ значительной мѣрѣ пользуется обломками прошлаго. Такъ, композиція рельефовъ Бернвардовой колонны (см. ниже) является, очевидно, подражаніемъ римской колоннѣ Траяна, двери Бернварда могутъ напомнить деревянные съ рельефами врата ц. св. Сабины въ Римѣ (середина V ст.).

Памятники, связанные съ именемъ **Бернварда**, имѣютъ особое значеніе. Святой католической церкви, Бернвардъ былъ епископомъ города **Гильдесгейма** въ 992—1022 гг. и посѣтилъ Римъ въ 1000 г. Замѣчательный дѣятель не только въ области искусства, Бернвардъ стоялъ во главѣ большой мастерской, впервые воскресившей технику литья изъ бронзы послѣ античныхъ временъ. Донинѣ не выяснено, можемъ ли мы считать его скульпторомъ, или же Бернвардъ былъ только верховнымъ руководителемъ мастерской; во всякомъ случаѣ работы, обозначаемыя его именемъ, проникнуты однимъ художественнымъ духомъ. Слева отъ входа въ Залъ помѣщены:

90. Бронзовыя двери изъ построеннаго Бернвардомъ храма св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, нынѣ находящіяся въ соборѣ того же города. Надпись посрединѣ дверей указываетъ дату ихъ созданія: 1015. На двухъ половинкахъ изображено по 8 сценъ изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ. Цѣлью Бернварда было дать «бронзовую проповѣдь», онъ заботился объ ясно-

сти изображенія, не о красотѣ. Сцены изъ Ветхаго За-
вѣта на лѣвой половинкѣ дверей идутъ сверху внизъ; это:
1. сотвореніе Адама, 2. встрѣча Адама и Евы, 3. грѣхопа-
деніе, 4. судъ Божій надъ Адамомъ, 5. изгнаніе изъ рая,
6. работа Адама на землѣ, 7. жертвоприношеніе Авеля
и Каина, 8. убійство Авеля и заклеяніе Каина. Исторія
грѣхопаденія соотвѣтствуетъ исторія искупленія на другой
половинкѣ двери. Здѣсь сцены идутъ въ обратномъ порядкѣ,
снизу вверхъ: 1. Благовѣщеніе, 2. Рождество Христово,
3. Поклоненіе волхвовъ, 4. Срѣтеніе, 5. Судъ Пилата, 6. Рас-
пятіе, 7. Жены у гроба, 8. Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ.
Сцены поставлены рядомъ въ опредѣленномъ параллелизмѣ:
<грѣхопаденію> слѣва соотвѣтствуетъ центральный моментъ
искупленія—Голгоса—справа; суду Господа надъ Адамомъ—
судъ Пилата, и т. п. При сужденіи объ этомъ памятникѣ
не надо забывать полное отсутствіе художественной тра-
диціи въ искусствѣ, которому все приходилось начинать
сначала. При неуклюжести фигуръ и самаго рельефа (го-
ловы отдѣляются отъ фона, нарочито, для большей ясности,
сдѣланныя въ солѣе крупномъ масштабѣ), общій духъ
рельефовъ натуралистиченъ; движенія и жесты отличаются
живостью; въ нѣкоторыхъ случаяхъ характеристика лицъ
достаточно мѣтка (лицо глупаго судіи—Пилата, которому
дьяволъ нашептываетъ рѣшеніе,—третій рельефъ справа
сверху).

Къ Бернварду же относится стоящая посрединѣ Зала
91. бронзовая колонна, опоясанная спиралевидной лен-
той рельефовъ (изъ собора въ Гильдесгеймѣ, поставлена
тамъ въ 1022 г.). Самое назначеніе колонны не вполне вы-
яснено, т. к. верхъ ея отбитъ. По мнѣнію однихъ она играла
роль колоссальнаго подсвѣчника для зажгавшейся разъ въ
годъ пасхальной свѣчи, если же вѣрить средневѣковымъ
преданіямъ, на ней стоялъ крестъ, какъ символъ, увѣчи-
вающая колонну побѣды. Въ 24 сценахъ рельефа изображены
тѣ событія изъ жизни Спасителя, которыя были опущены
на бернвардовой двери, отъ Крещенія (внизу) до Входа
въ Иерусалимъ. По исполненію и композиціи рельефы на
колоннѣ отличаются отъ рельефовъ двери: на колоннѣ ре-

льефъ всюду выдержанъ, пластика тѣлъ болѣе умѣла, но непосредственной и наивной живости, отличающей рельефы двери, здѣсь нѣтъ.

Къ мастерской Бернварда относятся и

92. 93. парные серебряные со слѣдами позолоты под-свѣчники, на которыхъ изображены 4 царства творенія (люди, животныя, птицы, пресмыкающіеся) съ любопытной надписью, указывающей на Бернварда, какъ на изобрѣтателя техники позолоченнаго серебра («Бернвардъ епископъ этотъ подсвѣчникъ приказалъ вылить подручнику своему не изъ золота, не изъ серебра, но какъ видишь») — (Ц. св. Магдалины, Гильдесгеймъ).

A. C.

По другую сторону входа въ Залъ мы видимъ **94. бронзовыя двери** южнаго портала (первая половина XI ст.) собора въ **Аугсбургѣ**, неравныя створки которыхъ, повидимому, принадлежали двумъ разнымъ дверямъ. На нихъ въ 35 поляхъ (сюжеты на нѣкоторыхъ изъ нихъ повторяются дважды) выражена также идея грѣхопаденія и искупленія; встрѣчаются среди библейскихъ и языческіе сюжеты, напр. кентавръ. Несмотря на свою нѣсколько грубую работу, рельефы еще живутъ отдаленными отголосками античныхъ традицій, сказывающихся то въ удачномъ контурѣ тѣла, то въ умѣло переданныхъ складкахъ; на ряду съ переживаніемъ античности можно видѣть кое-гдѣ и мотивы, свидѣтельствующіе о робкомъ подражаніи дѣйствительности. (Аугсбургскія двери въ иныхъ отношеніяхъ напоминаютъ извѣстныя «Корсунскія врата» св. Софій Новгородской, исполненныя, какъ можно полагать, въ концѣ XII ст. въ Магдебургѣ по заказу магдебургскаго епископа Вихмана, изображеніе котораго дано на одной изъ рельефныхъ плитъ)¹⁾.

H. Ш.

¹⁾ Слѣпокъ съ «Корсунскихъ вратъ» имѣется въ Россійскомъ Историческомъ Музеѣ имени Императора Александра III въ Москвѣ, Зала 9-ая.

Рядомъ съ бернвардовой колонной помѣщена

95. мѣдная купель изъ ц. св. Вагѣоломея въ Льежѣ, поставленная тамъ чрезъ 100 лѣтъ послѣ дѣятельности Бернварда, въ 1112 (или 1117 ?) г.; имя автора купели намъ извѣстно: это **Ламбертъ Патрасъ** изъ Динана (по другимъ источникамъ—**Reiner de Huy**). На купели, являющейся превосходнымъ примѣромъ романской пластики XII вѣка, изображены въ соотвѣтствіи съ назначеніемъ памятника сцены Крещенія; Крещенію Господа сопоставлены крещеніе сотника Корнилія ап. Петромъ, философа Кратона ап. Иоанномъ и др., въ каждомъ случаѣ поясненны надписями. Изображеніе тѣлъ здѣсь, безъ сомнѣнія, лучше, чѣмъ у Бернварда; рѣка Иорданъ изображается какъ и раньше (см. первую сцену на Бернвардовой колоннѣ) въ видѣ возвышенія.—Купель покоится на 12 быкахъ, олицетворяющихъ б. м. апостоловъ; быки эти, первоначально не связанные съ купелью, являются болѣе ранней итальянской работой.

Съ купелью Патраса интересно сравнить

96. бронзовую купель изъ Гильдесгейма (1 пол. XIII в.), свидѣтельствующую о томъ, что традиціи Бернвардовой мастерской были живы долгое время въ средніе вѣка. Уступая быть можетъ льежской купели въ отдѣльныхъ мотивахъ, гильдесгеймская купель превосходитъ ее сложностью и разнообразіемъ сценъ, на ней изображенныхъ, изъ которыхъ большинство опять воспроизводятъ или являются намекомъ на Крещеніе (переходъ черезъ Черное море, избіеніе младенцевъ, что толковалось какъ «Крещеніе кровью» и т. п.). Поддерживается купель 4-мя фигурами, олицетворяющими райскія рѣки (Тигръ, Евфратъ, Фисонъ, Геонъ), съ которыми поставлены въ связь помѣщенные надъ ними изображенія 4-хъ добродѣтелей, такъ «Тигръ», одѣтый въ панцырь, соотвѣтствуетъ «мужеству», «Геонъ» (Ниль), полунагой—«умѣренности», и т. п. Параллелизмъ проведенъ и въ помѣщенныхъ выше фигурахъ и символахъ 4-хъ евангелистовъ, что является интереснымъ примѣромъ широко распространенной въ то время символики чиселъ.—Задній рельефъ изображаетъ посвятившаго купель донатора (**Wilbernus**) колѣнопреклоненнымъ передъ Мадонной въ

сопровожденіи мѣстныхъ святыхъ, Годехарда и Ешифанія.

Готическая скульптура зрѣлаго средневѣковья расположена во второй части Зала, при чемъ французская и итальянская пластика занимають лѣвую, германская—правую его сторону. Эпоха готическаго стиля (XIII—XV вв.) видѣла особый расцвѣтъ архитектуры, по отношенію къ которой пластика играетъ все еще подчиненную роль декоративнаго украшенія. Центръ тяжести съ рельефа перенесенъ теперь на статую; цѣлая система статуарныхъ группъ окружаетъ готическій соборъ, который согласно системѣ стиля превращенъ въ своего рода скелетъ зданія; уносящіяся ввысь арки, колонны и столбы уничтожаютъ и дѣлають ненужными стѣны, но въ свою очередь нуждаются въ декоративномъ покровѣ, который и дается скульптурой, переходящей въ верхней части зданія въ ажурное каменное кружево.

Нѣкоторыя особенности готическихъ статуй объясняются именно этой зависимостью ихъ отъ данныхъ архитектуры. Въ самомъ началѣ готическаго ваянія стоятъ произведенія французскихъ школъ Нормандіи, Пикардіи и Иль-де-Франса, мѣстности, бывшей истинной колыбелью новаго стиля. Сюда прежде всего относятся:

97. «Статуи предковъ Христа» съ западнаго портала собора въ Шартрѣ (XII в.), изъ числа аналогичныхъ 24 фигуръ, украшающихъ входъ въ храмъ. Ихъ декоративное назначеніе ясно видно изъ самой ихъ столбообразной формы; эти удлиненныя фигуры, надъ головой и подъ ногами которыхъ продолжается столбъ, изъ котораго онѣ высѣчены, конечно, не являются еще статуями въ тѣсномъ смыслѣ слова. Нѣкоторый прогрессъ замѣтенъ въ нѣсколько болѣе позднихъ

98. 99. статуяхъ короля и королевы изъ Корбейля (храмъ С.-Дени), въ которыхъ преданіе усматриваетъ крестившаго Галлію Хлодвига и его жену, св. Клотильду. Расцвѣтъ готической скульптуры, подготовленный аналогичными статуями, въ которыхъ отражается та же ступень архаизма, черезъ которую должна бы а пройти и античная греческая пластика (срв. женскія фигуры въ «Залѣ греческ. Архаики», III, №№ 6—14), падаетъ на XIII вѣкъ; продолжая исполнять

свою декоративную роль, готическая скульптура становится самостоятельной и достигаетъ высокаго совершенства въ индивидуализаціи и выразительности лицъ, въ плавности и изяществѣ позъ. Тѣла принимаютъ изысканный «S-образный» поворотъ, обусловленный, быть можетъ, помимо чисто декоративныхъ причинъ своеобразными вкусами эпохи. Произведенія французской пластики XIII вѣка, разсѣянные во всѣхъ знаменитыхъ готическихъ соборахъ сѣверной и центральной Франціи, свидѣтельствуютъ о высокомъ художественномъ расцвѣтѣ своеобразной культуры. Изъ имѣющихся статуй отмѣтимъ:

100. Апостола изъ Св. Часовни (S-te Chapelle) въ Парижѣ; въ подлинникѣ фигура украшена разноцвѣтными камнями.

101. Статуя Мадонны изъ собора Notre-Dame въ Парижѣ, величественная фигура съ отбитымъ, къ сожалѣнію, Младенцемъ.

102. Мадонна изъ С. Дени; небольшая, но весьма милостивая статуя.

103. Апостолы изъ собора въ Бордо; какъ эти, такъ многія подобныя мощныя фигуры не могутъ быть достаточно точно индивидуализованы.

104. Святой воинъ (южный порталъ собора въ Шартрѣ, принадлежавшій ко второму періоду постройки храма въ 1210—60 гг.). Въ этой гордой фигурѣ правильнѣе видѣть б. м. не св. Георгія, а св. Феодора, особо чтимаго въ Шартрѣ.

Въ особую группу надо выдѣлить скульптуру Реймса, соборъ котораго издревле назывался «храмомъ ангеловъ», знаменитый, главнымъ образомъ, многочисленными ихъ изображеніями. Обращаетъ на себя вниманіе

105. бюстъ статуи св. Іосифа изъ группы Срѣтенія (западный порталъ Реймсаго собора). На ряду съ стремленіемъ



Мадонна изъ С. Дени.
№ 102.

къ внѣшней красоты (тщательная прическа волосъ и бороды) дѣлаеть большой шагъ впередъ и индивидуализація лица. Въ реймской пластикѣ, примѣры которой помѣщены на центральномъ щитѣ, можно различить нѣсколько періодовъ, которые представлены какъ скульптурами съ самаго собора, такъ и съ другихъ зданій города (такъ наз. «домъ музыкантовъ», ц. св. Ремигія).

Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ вѣнцомъ французской пластики XIII в. могутъ быть сочтены скульптуры Амьенскаго собора; сюда относятся

106. статуя «прекраснаго Христа» (le beau Dieu), достигающая идеальной красоты, быть можетъ, за счетъ нѣкоторой безжизненности и

107. статуя «золоченой» Дѣвы (la Vierge dorée), помѣщенная на южномъ порталѣ храма. На примѣрѣ этой красивой фігуры хорошо видно мѣсто на колоннѣ, обычно занимаемое готическими статуями. Какъ указываетъ самое названіе, статуя—подобно и многимъ другимъ—была покрыта позолотой, долженствовавшей скрасить неприхотливый известнякъ, замѣнявшій для средневѣковой пластики мраморъ.

108. Рельефъ Поклоненія волхвовъ изъ собора Парижской Богоматери является хорошимъ примѣромъ искусства слѣдующаго XIV вѣка, когда готическій стиль если не пришелъ въ упадокъ, то, во всякомъ случаѣ, остановился въ своемъ развитіи.

Бельгійская скульптура этого времени представлена нѣкоторыми отдѣльными памятниками, какъ вырѣзанными изъ дерева **109. фигурами отцовъ церкви** изъ Гента, и **110. статуями Мадонны** изъ Антверпена и др. м. Особого вниманія заслуживаетъ **111. крупная мраморная статуя Св. Екатерины**, попирающей ногами побѣжденнаго ею въ спорѣ императора Максенція (Куртрэ).

Первокласснымъ памятникомъ бельгійскаго искусства, свидѣтельствующимъ о вліяніи французской готики на смежныя съ нею страны, является

112. серебряная рака св. Гертруды изъ Нивелль (кон. XIII в.), богато украшенная драгоценными камнями, произведеніе золотыхъ дѣлъ мастера **Жанемона**. Украшенная

въ верхней своей части сценами изъ житія святой (св. Гертруда вѣшаетъ чорта и др.), рака можетъ дать также нѣкоторое представленіе и о принципахъ готической стрѣльчатой архитектуры, равно какъ и о мѣстѣ, занимаемомъ статуями въ нишахъ.—Отдѣльные архитектурныя детали готическихъ храмовъ имѣются въ особыхъ слѣпкахъ (такъ, напр., стоитъ обратить вниманіе на изящный **вимпергъ**,—декоративное обрамленіе готическихъ оконъ, «щипецъ»).

Развитіе средневѣковой скульптуры можно прослѣдить также на примѣрѣ имѣющихся въ Залѣ **гробницъ**, въ началѣ которыхъ стоитъ

113. гробница маркграфа Випрехта фонъ Гройчъ изъ Пегау близъ Лейпцига (XII в.), нѣсколько грубо раскрашенная, принадлежащая еще къ романскому стилю въ опредѣленно національно-германскомъ духѣ.—Къ расцвѣту французской готики относится

114. бронзовая гробница епископа Эврара де Фуйуа (Fouillou), строителя Амьенскаго собора, умершаго въ 1222 г. (Амьень), любопытную параллель которой даетъ

115. гробница св. Эммерана изъ Регенсбурга.—Изображенныя на гробницахъ лица согласно средневѣковой традиціи какъ бы положены стоймя (складки падаютъ на ноги); ихъ глаза открыты, они могутъ дѣлать тѣ или иные жесты, подъ ногами ихъ обычно помѣщаются геральдическія животныя. Изъ всѣхъ гробницъ надгробная статуя французскаго епископа отличается наиболѣе благороднымъ спокойствіемъ.—Къ болѣе позднему времени относятся двѣ женскія гробницы, французская

116. гробница монахини (Жанны Фландрской, жены Ангеррана де-Куси) изъ Лаола (XIV в.) и германская

117. гробница св. Аврелии (Регенсбургъ), съ нѣсколько наивнымъ выраженіемъ неземнаго блаженства на лицѣ.

Германскую готическую пластику можно разсматривать по отношенію къ французской какъ провинціальную; въ германскихъ соборахъ работаютъ французскіе архитекторы и скульпторы, нѣмецкіе мастера отправляются учиться во Францію, бывшую вообще главнымъ центромъ западно-европейской средневѣковой культуры. Свою самостоятель-

ность германская готика приобрѣтаетъ только въ концѣ періода, въ XV вѣкѣ.

Обзоръ германской скульптуры XIII в. можно начать съ помѣщенныхъ по обѣ стороны входа въ Залъ

118. 119. статуетокъ святыхъ Гереона и Елены изъ Кёльна, рѣзанныхъ изъ дерева и, очевидно, подражающихъ скульптурѣ изъ слоновой кости; выгибы тѣлъ опредѣленно напоминаютъ собою форму клыка.



Германская крупная скульптура представлена памятниками преимущественно южно-германскихъ соборовъ, Бамберга, Наумбурга, Вексельбурга и др. м. Характерная для германскаго искусства вообще любовь къ нѣсколько мелочному натурализму сочетается въ этихъ статуяхъ съ стремленіемъ дать индивидуальную характеристику лицъ и обратить вниманіе на внутреннее содержаніе, на рассказъ и символику дѣйствія. Главное мѣсто поэтому занимаютъ въ германской пластикѣ портретныя статуи и группы.

Къ первой трети XIII в. относится:

120. Каѳедра замковой церкви г. Вексельбурга, съ изображеніемъ Христа во славъ, и съ библейскими сценами (жертвоприношеніе Авраама, мѣдный змій) по бокамъ. Скульпторъ каѳедры по всей вѣроятности бывалъ во Франціи (въ Шартрѣ). Рельефы въ подлинникѣ раскрашены; по стилю они принадлежать б. м. еще къ романскому искусству. Нѣсколько позднѣе скульптуры изъ собора г. Бамберга. Сюда относятся:

121. Ангелъ изъ группы Благовѣщенія, съ неуклюжей фигурой, утрирующей готическія особенности, но съ очень жизненно улыбающимся лицомъ.

122. Статуя Евы, интересная, какъ одно изъ первыхъ въ христіанской пластикѣ изображеній обнаженнаго тѣла.

123. Статуя старухи (Сивилла или св. Елисавета), съ крайне жизненнымъ энергичнымъ лицомъ, проникнутымъ внутреннимъ воодушевленіемъ.

124. Марія, въ позѣ, очень отчетливо передающей готическій поворотъ въ формѣ буквы «S».

125. Статуя всадника, въ которомъ можно видѣть или императора Конрада IV или короля венгерскаго св. Стефана; если лошадь скульптору не удалась, то въ лицѣ и въ фигурѣ всадника много внутренней силы.

Къ срединѣ XIII в. относятся группы, иллюстрирующія притчу о мудрыхъ и неразумныхъ дѣвахъ. Болѣе развѣ:

126. 127. Статуи соблазнителя и соблазненной изъ собора въ Базелѣ. «Князь міра сего», антихристъ изображенъ въ одеждѣ щеголя своего времени, но если заглянуть на статую сзади, видно адское пламя—участь, ожидающая предавшуюся соблазну неразумную дѣву съ ея податливымъ жестомъ. Группа



Соблазнитель и соблазненная. №№ 126 и 127.

имѣеть въ себѣ нѣчто каррикатурное. Белѣе поздней является

128. 129. та же группа изъ собора въ **Страсбургѣ**, гдѣ сцена трактована нѣсколько серьезнѣе. Къ тому же собору относится помѣщенный надъ выходомъ

130. рельефъ **Успенія Богоматери**, гдѣ Христосъ держитъ на рукѣ маленькую статуетку, изображающую душу Усопшей,—и знаменитая

131. 132. статуи **Церкви и Синагоги** (южный порталъ), въ которыхъ можно видѣть одно изъ высшихъ достижений средневѣковой пластики вообще. Стройная и высокая фигура Экклесіи съ ея орифламмой и потиромъ является дѣйствительный контрастъ олицетворяющей Вѣтхій завѣтъ фигурѣ съ разбитымъ копьемъ и опущенными скрижалями, которая отворачиваетъ лицо съ завязанными глазами отъ своей торжествующей сестры (вторая половина XIII в.).

Скульптуры собора въ **Наумбургѣ** относятся къ послѣдней трети столѣтія. Здѣсь прежде всего обращаютъ на себя вниманіе портретныя статуи

133. **Германа**, маркграфа Тюрингенскаго, съ чертами, запечатлѣнными болѣзненной вялостью, и его жены **131. Реглинды**, весело улыбающейся.—Еще выше стоитъ

134. **Портретный бюстъ Уты**, графини Мейсенской.—На верху стѣны помѣщены взятые изъ того же Наумбургскаго собора

135. Рельефы съ изображеніемъ Тайной Вечери и иныхъ евангельскихъ сценъ, находящіяся на западной перегородкѣ-иконостасѣ (Lettner) собора, которая увѣнчана группой Распятія. Къ группѣ этой относятся

136. 137. **Статуи Богоматери и ап. Іоанна**, въ которыхъ ясно видно стремленіе скульптора изобразить пароксизмъ слезнаго отчаянія.

Скульптура средневѣковья анонимна. Готическая эпоха, принеся съ собою въ общемъ большее, чѣмъ раньше, развитіе индивидуальности, все же не знаетъ опредѣленныхъ творческихъ именъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ легендарныхъ художниковъ, къ которымъ мы не можемъ конкретно отнести ни одной изъ имѣющихся у насъ ста-

туй. Индивидуализація готической скульптуры, несмотря на попытки многихъ современныхъ ученыхъ, не идетъ дальше установленія опредѣленныхъ художественныхъ группъ—мастерскихъ; такъ Наумбургскія скульптуры были по всей вѣроятности созданы подъ вліяніемъ Бамбергскихъ, и вся германская скульптурная школа находилась въ прямой зависимости отъ достижений французской пластики.

А. С.

Романскій стиль въ Италіи представленъ **138. бюстомъ неизвѣстной принцессы** изъ-подъ Равелло (Берлинъ). Данное произведеніе, являющееся примѣромъ южно-италійской пластики XIII ст., обнаруживаетъ черты подражанія поздне-римскимъ скульптурамъ, что сказывается, напр., въ трактовкѣ глазъ, у которыхъ обозначенъ зрачокъ, въ примѣненіи бурава въ показаніи волосъ и т. д.

Упомянемъ **139. о статуѣ** венеціанскаго патриція **Энрико Скровеньи**, построившаго въ 1305 г. въ Падуѣ церковь Санта-Марія дель-Арена, фрески которой исполнены великимъ *Джотто ди Бондоне* (1266—1337 гг.); статуя, изваянная, можетъ быть, Джованни Пизано, находится въ этой церкви.

Итальянская пластика эпохи готики представлена въ этомъ Залѣ произведеніями *Никколо Пизано* (1206—1280 гг.; см. также Залъ XVIII), его сына *Джованни Пизано* (1250—1328 гг.) и *Андреа Пизано* изъ Понтедеры (1273—1348 гг.; см. также Залъ XVIII). Никколо Пизано первый изъ итальянскихъ скульпторовъ сознательно примкнулъ къ антикамъ, оцѣнивъ все ихъ художественное значеніе и красоту, но это тяготѣніе къ античнымъ образцамъ не было особенно благоприятно для Никколо, т. к. онъ изучалъ скульптурныя произведенія эпохи упадка классическаго искусства, преимущественно рельефы римскихъ саркофаговъ.

Въ серединѣ Зала мы видимъ **140. главное произведеніе** Никколо—**каѳедру въ Пизанской крещальнѣ**, законченную имъ въ 1260 г. Шестигранная каѳедра украшена на пяти сторонахъ (шестая служила входомъ на каѳедру) рельефными изображеніями: 1. Благовѣщенія и Рождества Христова,

2. Поклоненія волхвовъ, 3. Срѣтенія, 4. Распятія и 5. Страшнаго суда. Всѣ эти сцены выполнены высокимъ рельефомъ, композиція нѣсколько насыщена, фигуры обнаруживаютъ явное заимствованіе и сходство съ античными образцами (напр., Мадонна напоминаетъ Юнону, священникъ—восточнаго Вакха, кони волхвовъ—античны и т. д.; изъ аллегорическихъ фигуръ, помѣщенныхъ надъ колоннами, красива, несмотря на отчасти тяжелыя, приземистыя пропорціи, «Сила», изображенная въ видѣ юнаго, чисто античнаго обнаженнаго Геракла). Каѳедра поддерживается одной срединной и шестью угловыми колоннами, три изъ послѣднихъ опираются на львовъ; кромѣ упомянутыхъ рельефовъ каѳедра украшена аллегорическими изображеніями добродѣтели и т. д.; въ аркахъ, колоннахъ виденъ готическій элементъ (срв. съ № 73 въ Залѣ XVIII).

Съ искусствомъ Джованни Пизано мы знакомимся 141. по его статуѣ Мадонны (соборъ въ Прато), изящной, полной новымъ чувствомъ материнской любви и нѣжности; на творчество Джованни оказало свое благотворное вліяніе и французская пластика.

Андреа Пизано представленъ 142.—рельефами съ южныхъ дверей флорентійскаго баптистерія (крещальни) съ изображеніемъ сценъ изъ жизни Іоанна Крестителя (на одномъ мы видимъ явленіе Христа народу¹⁾, на другомъ—крещеніе Іисуса Христа) и 143.—рельефомъ (съ флорентійской соборной колокольни), изображающимъ начало земледѣлія (рельефъ исполненъ, возможно, по проекту Джотто). Искусство Андреа ясно, изящно и крайне выразительно передаетъ, при посредствѣ немногихъ фигуръ, тѣ или другіе сюжеты.

Если Н. Пизано, такъ близко подошедшій къ художественнымъ формамъ античности, является выразителемъ формальнаго элемента Среднихъ вѣкомъ, то Дж. Пизано, напротивъ, можно назвать представителемъ идейнаго, духовнаго содержанія данею эпохи.

¹⁾ Интересно сравнить композицію этого рельефа съ знаменитой картиной А. А. Иванова (1806—1858 гг.) «Явленіе Христа народу», составляющей гордость Московскаго и Румянцовскаго музеев.

144—147. Четыре рельефа (144. Обрученіе Дѣвы Маріи, 145. Благовѣщеніе, 146. Срѣтеніе Господне, 147. Архангелъ Гавріиль приноситъ Богоматери вѣсть о скоромъ Ея преставленіи), изваянные въ 1349—1359 гг.) виднымъ живописцемъ *Андрей* ди Чіоне, прозванъ *Орканья* (1329—1368 гг.) для киворія въ Ор-Сан-Микеле, Флоренція. Исполненіе рельефовъ мягкое, живописное, въ то же время выразительное, свидѣтельствуеетъ объ изученіи природы, построеніе просто и величаво [рельефъ «Обрученіе» до извѣстной степени напоминаетъ по композиціи одноименныя картины Піетро (Вануччи) Перуджино (1446—1524 гг.) и Рафаэля (1483—1520 гг.)]. Передъ нами замѣчательные памятники итальянской пластики того періода готики, когда итальянское искусство, слѣдуя за Джотто и А. Пизано, увѣренно вступило на путь большаго приближенія къ природѣ и начало выяснять задачи композиціи.

Закончимъ обзоръ Зала **148. бюстомъ** величайшаго поэта Италіи **Данте** Алигіери (1265—1321 гг.), воплотившаго въ своихъ твореніяхъ (Божественная Комедія, канцоны, сонеты и т. д.) все міровоззрѣніе Среднихъ вѣковъ. Стилъ бюста и характеръ буквъ надписи указываютъ на время не ранѣе 2-ой пол. XV ст., и, безъ сомнѣнія, передъ нами произведеніе неизвѣстнаго итальянскаго скульптора эпохи кватроченто. Подлинникъ хранится въ Неаполѣ.

Н. Щ.



XVII. XVIII. XIX.

Кабинетъ, Заль Итальянскаго Возрожденія (кватроченто) и такъ наз. Капелла. XV в.

Заль XVIII сооруженъ на средства А. В. Протасовой. Большая часть скульптуръ этого Зала—даръ г-жи * * *; № 20—даръ баронессы К. Л. Леви изъ Рима.

Отъ памятниковъ искусства древне-христианскаго и Среднихъ вѣковъ мы переходимъ теперь къ той художественной эпохѣ, которая по праву занимаетъ одно изъ великихъ мѣстъ въ исторіи не только итальянскаго, но и мірового искусства: передъ нами произведенія итальянской скульптуры времени ранняго Возрожденія (кватроченто¹⁾, XV ст.).

¹⁾ Искусство XIV, XV и XVI вв. принято обозначать итальянскими именами, соответствующими цифрѣ столѣтія (trecento=1300—1400 гг., quattrocento=1400—1500 гг., и т. п.).

Въ глазахъ большинства представленіе объ итальянскомъ искусствѣ ограничивалось раньше почти исключительно живописью поздняго Возрожденія (чинквеченто, XVI ст.), и имена Ліонардо да Винчи, Рафаэля, Микель-Анджело являли собою, до нѣкоторой степени, все, что было достойнаго и знаменитаго въ итальянскомъ искусствѣ. Нынѣ же подобающее вниманіе отводится и скульптурѣ, какъ отрасли особенно характерной для картины развитія христіанскаго искусства Италіи, памятовавшей, что отъ античности, вмѣстѣ съ памятниками архитектуры, она унаслѣдовала преимущественно и пластику.

На первый взглядъ не можетъ не поразить глубокое различіе между пластикою Среднихъ вѣковъ и пластикою Возрожденія; невольно кажется, что мы вступили въ совершенно иной міръ, гдѣ царятъ инныя художественныя формы, гдѣ мы слышимъ другой художественный языкъ. Дѣйствительно же, образуя собою нѣчто единое новое и цѣльное, эти художественныя формы не явились внезапно, а составляютъ необходимое звено въ ходѣ развитія итальянскаго искусства.

Въ исторіи итальянской скульптуры можно намѣтить четыре стадіи ея роста и совершенствованія, тѣсно связанныя между собою и постепенно переходящія одна въ другую, причемъ каждый послѣдующій періодъ, обогащенный достижениями предшествовавшей эпохи, естественно идетъ впередъ, пролагая въ свою очередь новые пути своему преемнику. Первая ступень—*XIII ст. (начальное Возрожденіе)*. Художники, еще не обладая нужными техническими средствами, не имѣя достаточнаго запаса оригинальныхъ замысловъ, обращаются къ тому, что осталось отъ прежняго искусства, учатся преимущественно на эллинистическо-римскихъ саркофагахъ. Представителемъ итальянской скульптуры *начальнаго Возрожденія* можно считать Никколо Пизано (см. Залъ XVI). Съ 1300 г. (*треченто*) начинается періодъ болѣе смѣлаго отношенія къ заимствованнымъ образцамъ и приѣмамъ, скульпторы все чаще и настойчивѣе обращаются къ натурѣ, но еще не могутъ преодолѣть всего ея многообразія и освободиться отъ унаслѣдованныхъ формъ и приѣмовъ. Андреа Пизано (см. Залъ XVI) до нѣкоторой степени можетъ быть

названъ скульпторомъ, характернымъ для этой эпохи. Съ 1400 г. мы видимъ начало новой фазы (эпоха *кватроченто*) развитія итальянской пластики, съ небывалымъ усердіемъ предавшейся изученію и передачѣ реального, характернаго въ мотивахъ и разработкѣ формъ; средоточіемъ вниманія становится теперь человекъ, и воспроизведеніе индивидуальнаго, любовь къ деталямъ составляетъ отличительную черту пластики XV ст. Скульпторы тщательно изучаютъ формы обнаженнаго тѣла, складки одежды, облегающей тѣло; своимъ поклоненіемъ античной пластикѣ какъ бы «возрождаютъ» это безсмертное искусство. Однако, изученіе антиковъ не всегда вело къ слѣпому подражанію и копированію, ибо итальянское искусство XV ст. уже обладало своимъ запасомъ и мотивовъ, и художественныхъ формъ, и не всякій разъ, въ случаѣ обнаруженія сходства между произведеніемъ итальянской скульптуры XV ст. и античнымъ памятникомъ, мы въ правѣ говорить о подражаніи: мы видимъ порою крайне знаменательную картину какъ бы вторичнаго, независимаго проявленія тѣхъ же художественныхъ идей и формъ, что питали пластику классическаго міра.

О четвертомъ періодѣ, начавшемся въ среднемъ съ 1500 г. (*чинквеченто*), см. дальше, Залъ XX.

Если искусство Среднихъ вѣковъ, выдвигая различіе національныхъ школъ, не знаетъ въ ихъ границахъ творчества отдѣльныхъ мастеровъ, то теперь въ эпоху кватроченто рѣзко обнаруживаются не только отличительныя особенности искусства каждой отдѣльной націи, но и индивидуальныя черты творящей личности. Разнообразіе художественныхъ дѣятелей выступаетъ на первый планъ, и насъ поражаетъ эта многогранность пластики кватроченто, гдѣ рядомъ съ мягкимъ, лирическимъ искусствомъ Гиберти (1381—1455 гг.) и Луки делла Роббіа (1400—1482 гг.) уживается бурная, глубоко драматичная скульптура Донателло (Донатато ди Никколо ди Бетто Барди, 1386—1466 гг.). Рѣдко въ исторіи искусства дѣйствовало одновременно такъ много выдающихся художниковъ, какъ въ разсматриваемый періодъ. Первенствующее мѣсто среди художественныхъ центровъ Италіи занимаетъ Флоренція, расположенная въ То-

сканѣ,—странѣ древней культуры этрусковъ, а не Римъ, какъ можно было бы ожидать, принимая во вниманіе обиліе культурно-художественныхъ сокровищъ и великія традиціи вѣчнаго города.

Обратимся теперь къ обзору отдѣльныхъ памятниковъ.
Въ Залѣ XVII помѣщаются:

1. Шествіе волхвовъ, часть огромной фрески, исполненной *Венецо Гоццолі* (1420—1498 гг.) для капеллы Палаццо Медичи (Гиккарди) во Флоренціи. Здѣсь дана отличная, въ размѣрахъ и техникѣ подлинника, копія раб. Н. Н. Лохова (см. Заль XXI, №№ 51—57). Въ исторіи итальянской живописи кватроченто В. Гоццолі, представитель флорентійской школы и ученикъ Фра-Анджелико (см. Заль XXI, № 52), является художникомъ, идеалы стиля котораго обращены были скорѣе къ прошедшему, чѣмъ къ настоящему; по сравненію съ картинами современниковъ, живопись Гоццолі выказываетъ во многомъ черты поздняго Средне-вѣковья, что особенно замѣтно въ плоскостномъ характерѣ пейзажа съ условными, стилизованными скалами, деревьями, въ своеобразной перспективѣ, въ силу которой изображенное въ дали, несмотря на меньшіе размѣры, кажется находящимся не позади фигуръ перваго плана, а надъ ними. Но вся эта архаичность какъ бы забывается при видѣ свѣжести красокъ, пышности и торжественности блестящаго шествія, между участниками котораго Гоццолі представилъ, кромѣ заказчиковъ—семьи Медичи, также предпоследняго Императора византійскаго Іоанна VIII Палеолога, константинопольскаго патріарха Іосифа II и самого себя. На нашей картинѣ всадникъ изображаетъ Лоренцо Медичи. Сообразно съ духомъ времени новозавѣтное событіе перенесено въ обстановку, современную художнику, и Гоццолі изобразилъ величественную картину церемональнаго шествія владѣтельной флорентійской фамиліи, окруженной гостями, безчисленной свитой и слугами, въ парадныхъ одеждахъ эпохи ранняго Возрожденія. Вся сцена воскрешаетъ обликъ прошлаго Флоренціи,—города, умѣвшаго не только цѣнить и любить красоту, но и красиво жить.

2—11. Десять рельефовъ изъ числа украшающихъ главный фронтъ цоколя фасада Чертозы (Картезіанскій монастырь) въ Павіи. Пять изъ нихъ (№№ 4—7, 9) съ изображеніемъ Поклоненія Младенцу Христу (срв. № 56 въ Залѣ XVIII), Поклоненія волхвовъ, Бичеванія, Распятія и Воскресенія исполнены выдающимся ломбардскимъ скульпторѣмъ *Джованни де-Амадео* (1447—1522 г.), остальные пять (№№ 2, 3, 8, 10, 11) съ пророками (№ 2—прор. Давидъ) приписываются одному изъ *Мантегацца* (*Кристофоро*, ум. 1482 г., или его брату *Антонио*, ум. 1493 г.). Рельефы интересны и примѣчательны, какъ самыя видныя произведенія представителей ломбардской скульптуры, бывшихъ одновременно и зодчими (Амадео и Мантегацца принимали участіе въ постройкѣ Чертозы, Амадео же, кромѣ того, заканчивалъ соборъ въ Миланѣ). Безпокойный характеръ складокъ, драматизмъ, многофигурность, богатые архитектурные и пейзажные планы, смѣлые ракурсы (см., напр., упавшаго на спину война на рельефѣ № 9) являются отличительнымъ признакомъ стиля ломбардской школы; при всей выразительности замѣтно въ рельефахъ недостаточное изученіе натуры. Изъ медальоновъ нѣкоторые воспроизводятъ портретныя черты историческихъ лицъ [напр., правый медальонъ на № 9—имп. Нерву (срв. № 5 въ Залѣ XV), лѣвый медальонъ на № 11—им. Траяна].

12. Такъ наз. Алтарь семьи Трента, раб. *Якопо делла Кверча* (1374—1438 гг.; находится въ храмѣ св. Фредіана въ Луккѣ). Верхняя еще готическаго характера часть мраморнаго алтаря (Мадонна съ предстоящими святыми) выполнена въ 1413 г., рельефы же цоколя прибавлены въ 1422 г. Это произведеніе наглядно свидѣтельствуетъ о томъ, какъ скоро итальянская пластика переходила отъ формъ готики (обрамленія верхней части) въ сторону болѣе свободнаго и жизненнаго развитія; особенно рельефы цоколя говорятъ о совершенно новыхъ достиженіяхъ [въ смѣломъ поворотѣ тѣла св. Лаврентія (третій рельефъ слѣва), въ положеніи ногъ, поворотѣ головы чувствуется что-то уже говорящее о формахъ пластики Микель-Анджело; срв., напр., «Времена дня», Залъ XX, №№ 12 и 13]. Еще разительнѣе

(№ 13) рельефы Кверча съ портала¹⁾ храма св. Петронія въ Бслоньѣ съ изображеніями изъ творенія міра и дѣтства Спасителя (здѣсь мы видимъ сотвореніе Адама и Евы, изгнаніе изъ рая и жизнь прародителей послѣ изгнанія, Рождество Христово, Срѣтеніе, бѣгство въ Египеть); особенно поражаетъ рельефъ иганія изъ рая, по своей мощи предваряющей самого Микель-Анджело. (1475—1564 гг.), въ то время какъ **Мадонна Кверча (№ 14,**

оригиналъ тамъ же) мало тиична для этого скульптора. Въ другомъ произведеніи Кверча (№ 15; оригиналъ въ Луккѣ) надгробномъ памятникѣ Иларіи дель Каретто, изображенной лежащей съ собакою въ ногахъ на саркофагѣ (срв. №№ 113, 115, 116 въ Залѣ XVI), продольныя стороны послѣдняго украшены крылат., уже античн. характера пути, несущими гирлянды. Интересна линія соединенія вѣкъ усопшей,—



Я. д. Кверча. Сотвореніе Евы. № 13.

эта линія проходитъ по срединѣ главного яблока, что бываетъ

¹⁾ «Этой работой Джакопо», пишетъ *Джорджо Вазари* (1511—1574 гг.; итальянскій живописецъ, архитекторъ и знаменитый біографъ итальянскихъ художниковъ), «принесъ искусству ваянія большую пользу, ибо со временъ древнихъ и до той поры никто не далъ ничего въ барельефѣ, такъ что этотъ родъ скульптуры скорѣе былъ забытъ, нежели угасъ».

дѣйствительно у умершихъ, въ то время какъ у людей спящихъ линія соединенія вѣкъ приходится ниже (сравните золотую микенскую маску въ Залѣ III, витрина 1-ая, средняя полка, головку мертвой женщины въ Залѣ X, № 4 въ Залѣ XIV; смотр. №№ 113—117 въ Залѣ XVI. Трактовку глазъ спящаго человѣка см. № 5 въ Залѣ XIII



Я. д. Кверта. Изгнаніе изъ рая. № 13.

и такъ называем. Медузу Людовизи въ Залѣ XIV, около № 10)

Для исторіи итальянской скульптуры кватроченто огромное значеніе имѣють два бронзовыхъ рельефа работы (№ 16) знаменитаго зодчаго, строителя купола Флорентійскаго собора, *Филиппо Брунеллески* [1379—1446 гг.; смотр. (№ 17) горельефный портретъ Брунеллески раб. *Буджисано* (1412—1462 гг.); оригиналь во Флорентійскомъ соборѣ]

и (№ 18) раб. *Лоренцо ди Чіоне Гиберти* (1381—1455 гг.). Оба эти рельефа [оригиналы хранятся въ Национальномъ музеѣ (Барджелло) Флоренці] исполнены въ качествѣ пробныхъ на конкурсъ, объявленный въ 1402 г. во Флоренціи на изготовленіе бронзовыхъ дверей флорентійскаго баптистерія (крещальня). Темою для пробчаго рельефа было выбрано «жертвоприношеніе Авраамомъ Исаака», самая форма его была

опредѣлена рельефами болѣе ранней двери Андрея Пизано (см. №№ 142 въ Залѣ XVI). Рельефы Брунеллески и Гиберти какъ бы ознаменовали собою два основныхъ художественныхъ теченія итальянской пластики,—строго реалистическое, полное движенія и силы, и направленіе идеалистическое, кроткое, мягкое, не столь выразительное, но не менѣе привлекательное. Композиція рельефа Брунеллески не такъ удачна, и, напр., при первомъ взглядѣ кажется, будто жертвенникъ помѣщается на спинѣ осла. Зато Брунеллески сразу даетъ почувствовать весь потрясающій драматизмъ момента: ангель во-время удерживаетъ руку отца, уже готоваго заколотъ единственного своего сына; жутко смотрѣть на лѣвую руку Авраама, запрокинувшего голову безропотнаго Исаака, такого слабого и беспомощнаго. Рельефъ Гиберти удачнѣе по композиціи, но въ немъ больше условно-красиваго, и зритель остается спокойнымъ за судьбу Исаака. Рельефы обнаруживаютъ знакомство съ памятниками античной скульптуры [срв., напр., мотивъ слуги Авраама на рельефѣ Брунеллески (налѣво внизу) съ позой такъ наз. Spinaġio (мальчикъ, вынимающій занозу) въ Залѣ VI, № 9].

Предпочтеніе было отдано въ силу техническихъ достоинствъ Гиберти, и ему поручили выполненіе дверей, состоящихъ изъ двадцати восьми полей; изъ нихъ здѣсь даны шесть рельефовъ (№ 19) съ изображеніемъ: Благовѣщенія, Поклоненія волхвовъ, юнаго Христа во храмѣ, Искушенія въ пустынѣ, воскрешенія Лазаря, еванг. Марка.

20. Самымъ замѣчательнымъ произведеніемъ Гиберти являются восточныя двери того же баптистерія,—такъ наз. «Райскія двери» (относительно нихъ Микель-Анджело сказалъ, что онѣ достойны служить вратами рая). Десять рельефовъ изображаютъ событія Ветхаго Завет¹⁾; часто въ одномъ

¹⁾ На рельефахъ представлено (лѣвая створка, сверху вниз): 1. Сотвореніе прародителей, грѣхопаденіе, изгнаніе Адама и Евы изъ рая; 2. Выходъ Ноя изъ ковчега, оьяненіе Ноя, надругательство Хама; 3. Исторія Исава и Иакова; 4. Законодательство на горѣ Синаѣ; 5. Сраженіе евреевъ съ амонитянами, Давидъ и Голиаѣвъ; (правая створка, сверху вниз) 1. Жертвопри-

полѣ соединено нѣсколько сценъ. Данные рельефы являются какъ бы картинами въ металлѣ: здѣсь и сильное перспективное уменьшеніе фигуръ задняго богатаго плана, смѣлые ракурсы, пейзажи, архитектурные фоны и т. д. Фигуры передняго плана почти статуарны, контуры на заднемъ планѣ, нѣжно обрисовываясь, почти сливаются съ фономъ. Линіи рельефовъ отличаются чистотой, нѣжностью и воздушностью, но въ то же время онѣ четки и опредѣленны. Въ фигурахъ еще отражается элементъ готики. Самъ художникъ признавалъ «Райскія двери» лучшимъ изъ своихъ твореній. Кромѣ рельефовъ двери украшены связками плодовъ и цвѣтовъ, статуетками и головками ¹⁾. Статуетки поставлены въ ниши, верхняя часть которыхъ украшена раковиной, излюбленнымъ декоративнымъ мотивомъ кватроченто (см. №№ 73, 77, 78, а также см. № 11 въ Залѣ XXI), нашедшимъ себѣ примѣненіе и въ Россіи,—напр., во внѣшнемъ убранствѣ Архангельскаго собора въ Московскомъ Кремлѣ, построеннаго въ 1505—1509 гг. Алевизомъ Новымъ (или Алевизомъ Фрязиномъ).

21. Дальнѣйшимъ развитіемъ стиля Гиберти являются рельефы на гробницѣ св. Зеновія съ изображеніемъ чудесъ этого святого, красивые по размѣщенію фигуръ, полные движенія и жизни массы (Флоренція, соборъ).

22. Св. Элигій, раб. *Нанни д'Антоніо ди Банко* (ум. 1420 г.); въ легкомъ изгибѣ статуи еще можно усмотрѣть отголосокъ готики, что же касается всей постановки фигуры, складокъ одежды, выраженія лица, то данное произведеніе выполнено вполне въ духѣ Возрожденія и свидѣтельствуетъ о начавшемся вліяніи изученія природы и антиковъ (Флоренція, Ор-Сан-Микеле).

Наиболѣе характернымъ выразителемъ художественныхъ идей ранняго Возрожденія является уже упомянутый ве-

ношеніе Каина и Авеля, братоубійство, судъ Божій надъ Каиномъ; 2. Три странника у Авраама, жертвоприношеніе Авраама; 3. Исторія Іосифа; 4. Іисусъ Навинъ подъ Іерихономъ; 5. Посѣщеніе царицею савской Соломона.

Отличную копію «Райск. двер.» представляютъ двери сѣв. порт. Казанскаго соб. въ Петроградѣ. (со стор. Невскаго пр.).

¹⁾ Головка направо внизу отъ средняго рельефа лѣвой створки является автопортретомъ Гиберти.

ликій скульпторъ *Донателло* ¹⁾. Въ творествѣ Донателло преобладало правдивое слѣдованіе натурѣ, стремленіе къ реальному ея воспроизведенію, но даже въ наиболѣе реалистическихъ своихъ работахъ онъ никогда не забывалъ художественной красоты; большое значеніе имѣло для Донателло изученіе памятниковъ античнаго искусства, что сказалось какъ въ выборѣ мотивовъ, такъ и въ самой трактовкѣ фигуръ. Особого вниманія изъ выставленныхъ здѣсь слѣпковъ съ произведеній Донателло заслуживаютъ слѣдующіе:

23. Св. Георгъ (Флоренція, Барджелло). Въ этой ранней работѣ Донателло еще не свободенъ отъ вліянія готики, замѣтной въ позѣ статуи и въ тѣсной связи ея съ архитектурной готическою нишею, но это произведеніе проникнуто уже совершенно новымъ міровоззрѣніемъ, — выраженіе лица св. Георга говоритъ о бурной, рвущейся къ дѣятельности волѣ челоука, пробудившейся къ новой жизни. Ясно выраженный вертикализмъ статуи еще болѣе подчеркивается неравнокопечнымъ крестомъ на высокомъ узкомъ щитѣ. На рельефѣ цоколя ниши, изображающемъ освобожденіе св. Георгомъ царевны отъ чудовищнаго дракона, бросается въ глаза сходство между позами царевны и «Вѣры» (№ 24), исполненной



Н. ди Банко. Св. Элигій.
№ 22.

¹⁾ *Вазари* такъ очерчиваетъ значеніе Донателло: «Ему больше, чѣмъ кому-нибудь изъ новыхъ мастеровъ, художники должны быть обязаны великолѣпіемъ скульптуры; онъ не только облегчилъ ея трудности, но и сумѣлъ соединить въ своихъ безчисленныхъ работахъ изобразительность, рисунокъ, мастерство, обдуманность и многое другое, чего только можно ждать отъ Богомъ одареннаго генія».

Донателло для купели раб. Кверча (Сіена, С.-Джованни).

25. Такъ наз. «пророки» (здѣсь даны только одни бюсты нѣкоторыхъ «пророковъ», находящихся въ наружныхъ нишахъ флорентійской соборной колокольни),—изумительно жизненныя индивидуальныя лица (Донателло въ этихъ статуяхъ увѣковѣчилъ современныхъ ему извѣстныхъ флорентинцевъ). Головы дышатъ жизнью, это великолѣпные портреты, по силѣ выраженія напоминающіе лучшія портретныя изваянія эллинистич.-римск. пластики (см., напр., Залы XIV и XV).

26. Бюстъ Никколо да Уццано (Флоренція, Барджелло).

Стремленіе Донателло къ возможно правдивой, художественной передачѣ индивидуальнаго, характернаго достигло въ этомъ бюстѣ еще большей силы, чѣмъ даже въ «пророкахъ»; примѣненіе раскраски не усиливаетъ, а лишь какъ бы отбѣняетъ реализмъ благородныхъ портретныхъ чертъ гордаго патриція.

27.-28. Красивы и интересны бюсты св. Лаврентія, будущаго мученика (Флоренція, С.-Лоренцо), и такъ наз. юнаго Гаттамелаты, на камѣй котораго изображенъ амуръ на колесницѣ (Флоренція. Барджелло).

29. Юный Іоаннъ Креститель (Флоренція, Барджелло). Уже въ этомъ мальчикѣ съ задумчивыми глазами, съ мечтательнымъ одухотвореннымъ выраженіемъ лица, Донателло даетъ возможность провидѣть того будущаго великаго отшельника-аскета, пророка, изнуреннаго тѣломъ, но сильнаго духомъ, какого видимъ мы (**№ 30**) въ бюстѣ статуи сіенскаго собора и (**№ 31**) въ статуеткѣ берлинскаго музея. Эти два произведенія, относящіяся къ послѣднему, старческому періоду жизни Донателло, лишній разъ убѣждаютъ, что реализмъ художника даже въ крайнемъ своемъ проявленіи не выходилъ за предѣлы высокаго искусства.



Донателло. Н. да Уццано.
№ 26.

32. Пиръ Ирода, рельефъ для купели раб. Кверча въ Сіенѣ, С.-Джованни, захватывающій тонкой передачей драматизма событія и характеристикой сложныхъ переживаній (см., напр., мальчика, убѣгающаго въ страхѣ и одновременно съ понятнымъ дѣтскимъ любопытствомъ огляды-

вающегося назадъ). По композиціи, архитектурнымъ планамъ, воздушной и линейной перспективѣ рельефъ далеко превосходитъ рельефы самого Гиберти; съ меньшими средствами Донателло классически просто рассказываетъ евангельское событіе, заставляя зрителя невольно и переживать его, и удивляться художественнымъ приемамъ изображенія событія [срв. съ рельефомъ Гиберти «Взятіе Іоанна Крестителя подѣ стражу» (№ 33), находящемся тамъ же].



Донателло. Благовѣщеніе. № 34.

34. Благовѣщеніе (Флоренція, С.-Кроче). Духомъ величавой, чисто классической красоты полонъ этотъ большой рельефъ, изящное обрамленіе котораго, богатое прихотливыми орнаментальными сочетаніями, пропитано отзвуками античныхъ элементовъ. Смѣло и удачно проведено въ фигурѣ Дѣвы Маріи, словно хотящей укрыться за правую стѣнку рамы, трудное сочетаніе головы въ профиль влѣво съ положеніемъ корпуса впрямь и ногъ въ три четверти вправо.

35. Тондо и 36. рельефъ съ изображеніемъ Мадонны.

привлекающіе не только своимъ серьезнымъ выраженіемъ материнской любви, но замѣчательные по чистотѣ, благородству линий и красивому разрѣшенію задачи,—вписать изображеніе одинъ разъ въ кругъ, другой разъ—въ четырехугольникъ [№ 35—въ сѣнскомъ соборѣ, № 36 (такъ наз. Мадонна Пацци)—въ Берлинѣ].

37. Два рельефа церковной каѳедры собора въ Прато. Каѳедра исполнена была Донателло, въ сотрудничествѣ съ *Микелоццо Микелоцци* (1396—1472 гг.), вскорѣ послѣ возвращенія изъ Рима, гдѣ художникъ испыталъ все обаяніе античнаго искусства, вновь возродившагося въ этихъ шумныхъ, веселыхъ и шаловливыхъ путти—амурахъ, празднующихъ свое пробужденіе; античны и архитектурныя части каѳедры (двойные коринскіе пилястры). Юное бодрое міровоззрѣніе искусства кватроченто въ композиціяхъ съ путти нашло особенно яркое отраженіе въ скульптурѣ разсматриваемаго времени (срв. съ № 42, а также съ № 11 въ Залѣ XXI).

38. Давидъ (Флоренція, Барджелло). Статуя въ исторіи пластики кватроченто занимаетъ очень важное мѣсто, какъ первая, послѣ античности, обнаженная идеальная фигура. Несмотря на то, что статуя выполнена въ бронзѣ,—въ матеріалѣ, не нуждающемся въ какихъ-либо подпоркахъ, мы видимъ, что Донателло не вполне освоился съ композиціей статуи изъ металла: въ лѣвой рукѣ Давида, согнутой въ локтѣ и плотно прижатой кистью къ лѣвому боку, чувствуется боязнь отдѣлать эту руку и представить ее безъ всякой опоры, что было бы естественнѣе для бронзовой статуи; въ правой рукѣ Давида—мечъ, на которой онъ скорѣе опирается, чѣмъ держитъ его. Крыло на шлемѣ Голіаѳа тоже до извѣстной степени подпираетъ правую ногу Давида (срв., напр., № 5 въ Залѣ VI). Тѣло трактовано общими массами безъ особаго подчеркиванія и выявленія деталей (срв. съ № 86).

39. Амуръ (Барджелло), напоминающій античнаго Эрота (Уффици, Флоренція), представленнаго играющимъ въ мячъ.

40. Части главнаго алтаря церкви св. Антонія въ Падуѣ. Здѣсь въ слѣпкахъ даны Распятіе, статуи св. Антонія (пра-

вая фигура) и св. Франциска (лѣвая фигура), четыре рельефа съ изображеніемъ чудесъ св. Антонія, символы евангелистовъ, путти и др. Значеніе рельефа, этого излюбленнаго въ эпоху ранняго Ренессанса способа не только украшенія, но и разказа, повѣствованія, поученія (см., напр., полнотельныя надписи на рельефахъ Андреа делла Роббіа, №№ 53—56), ярко выразилось въ разсматриваемомъ памятникѣ, гдѣ широкое пониманіе движенія массъ гармонично слилось съ величественнымъ заднимъ планомъ, ясною группировкою большого числа фигуръ, съ перспективнымъ показаніемъ пространства. Данные рельефы оказали свое вліяніе не только на пластику, но и на живопись Италіи.

41. Къ этому же алтарю, къ его обратной сторонѣ, относится терракотовый рельефъ «Положеніе Христа во гробъ». Все изображеніе дѣлится почти на двѣ равныя части, образующія полный контрастъ одна другой: внизу большой саркофагъ, прямыя, холодныя линіи котораго словно символизируютъ смерть, наверху небывалое по силѣ воспроизведеніе массоваго горя и отчаянія; композиція верхней части насыщена, фигуры расположены въ нѣсколько рядовъ; движеніе усиливается по направленію вглубь. Въ то время какъ мужчины осторожно, сосредоточенно опускаютъ тѣло Спасителя въ высокій саркофагъ, женщины предаются неутишимому горю. Нѣкоторая сжатость, сдавленность распредѣленія фигуръ можетъ быть обусловлена тѣмъ, что выступающій карнизъ алтаря не давалъ возможности развернуть движеніе, такъ сказать, вверхъ, почему оно расположено по горизонтали.

42. Канторія (трибуна для пѣвчихъ, Флоренція, соборный музей), самое раннее достовѣрное произведеніе *Луки делла Роббіа*, особенно прославившагося своими многочисленными глиняными рельефами, покрытыми красочною, изумительно прочною глазурью, секретъ которой не разгаданъ, какъ слѣдуетъ, и до сихъ поръ. Въ искусствѣ Л. д. Роббіа суровый реализмъ Донателло слился съ мягкимъ, полнымъ изящества стилемъ Гиберти. Подобно церковной каедрѣ Донателло въ Прато и его трибуна для пѣвчихъ во Флоренціи (см. № 11 въ Залѣ XXI), канторія украшена

рельефами (десятью, расположенными здѣсь въ два ряда), служащими какъ бы иллюстраціями къ 150-му псалму, стихи котораго написаны на трехъ вертикальныхъ полосахъ, причѣмъ каждый отдѣльный рельефъ той или другой степени движенія передаетъ содержаніе соотвѣтствующаго стиха. Особенно интересны рельефы короткихъ сторонъ, настолько характерно изображающіе поющихъ, что безошибочно можно сказать, кто поетъ высокимъ, кто низкимъ голосомъ. Типы головъ, передача складокъ одежды, трактовка тѣла являютъ крайне любопытное соединеніе результатовъ изученія природы, знакомства съ античными произведениями и слабыхъ воспоминаній готики. Въ архитектурныхъ деталяхъ несомѣнны античные элементы. Вся архитектоника канторіи нѣсколько тяжеловѣсна.

Изъ другихъ произведеній Л. д. Роббіа остановимся на слѣдующихъ:

43. Пять рельефовъ бронзовыхъ дверей флорентійскаго собора съ изображеніемъ Мадонны и четырехъ евангелистовъ. Несмотря на повторяемость размѣщенія фигуръ (на всѣхъ рельефахъ въ серединѣ главная фигура, по бокамъ два ангела), въ рельефахъ чувствуется извѣстный ритмъ. Простота и спокойствіе изображеній увеличивается благодаря и тому, что задній планъ совершенно гладкій.

44. Встрѣча Богоматери и Елисаветы (глаз. глина). Задушевно передано благоговѣйное чувство упавшей на колѣни Елисаветы и радостное смущеніе Дѣвы Маріи, слѣпашей поднять Елисавету. Данная группа не является настоящимъ произведеніемъ круглой пластики и по своему плоскостному характеру разчитана лишь на разсмотрѣніе съ одной стороны (Пистойя, С.-Джованни).

45. Два колѣнопреклоненные ангела съ большими подвѣчниками въ рукахъ. Мотивъ настолько естествененъ и не притязателенъ, что, возможно, скульпторъ имѣлъ въ виду опредѣленныя модели, — мальчиковъ, прислуживающихъ при богослуженіи (Флоренція, ризница собора).

46. 47. 48. Три рельефа съ Мадонной. Въ своихъ многочисленныхъ работахъ на эту тему Л. д. Роббіа не зналъ соперниковъ въ удававшейся ему передачѣ всѣхъ нѣжнѣйшихъ

оттѣнковъ отношеній между Матерью и Младенцемъ; по чистотѣ и свѣжести мотива Мадонны Л. д. Роббиа часто стоятъ выше даже прославленныхъ Мадоннъ Рафаэля. Выраженіе лица Мадонны на этихъ рельефахъ проникнуто глубокимъ, нѣжнымъ, нѣсколько грустнымъ чувствомъ; спокойствіемъ вѣетъ отъ этихъ изображеній, такъ отчетливо выдѣляющихся на цвѣтномъ иногда фонѣ. № 46—такъ наз. Мадонна съ яблокомъ (Берлинъ); № 47 (надъ № 52)—такъ наз. Мадонна среди розъ (Флоренція, Барджелло); № 48 (надъ № 72)—такъ назыв. Мадонна Фрескобальди (Берлинъ).

49. Портретъ юноши, красиво вставленный въ круглую форму медальона (надъ № 80; Берлинъ).

50. 51. Два рельефа съ изображеніемъ «Воскресенія» и «Вознесенія», интересные по чисто живописной, строго уравновѣшенной композиціи и умѣлому заполненію отведеннаго пространства, требовавшаго пирамидальнаго построенія той и другой сцены (Флоренція, соборъ).

52. Гробница епископа Бенедццо Федериги. Простой, украшенный двумя летящими съ вѣнкомъ въ рукахъ ангелами, саркофагъ, на которомъ покоится почившій, обрамленъ квадратной рамой, замѣняющей здѣсь нишу. Обрамленіе покрыто изящнымъ цвѣтнымъ орнаментомъ, смягчающимъ нѣкоторую суровость всей гробницы съ ея прямыми и строгими линиями (Флоренція, церковь С.-Тринита).

Ближайшимъ помощникомъ Л. д. Роббиа былъ его племянникъ *Андреа делла Роббиа* (1435—1525 гг.), унаследовавшій отъ своего дяди тайну прочной цвѣтной глазуровки. Не столь одаренный, но усердный, А. д. Роббиа оставилъ значи-



Л. д. Роббиа. Такъ наз. Мадонна среди розъ. № 47.

тельное количество цвѣтныхъ глиняныхъ рельефовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ слѣдующіе:

53. Вѣнчаніе Богоматери. Этотъ рельефъ еще въ большей степени, чѣмъ рельефы №№ 50 и 51, своимъ распредѣленіемъ массъ, показаніемъ облаковъ свидѣтельствуетъ о слѣдованіи живописному образцу. Внизу главной сцены мы видимъ три маленькихъ рельефа съ «Благовѣщеніемъ», «Успеніемъ» и «Рождествомъ Христовымъ». Рельефъ заключенъ въ обильно украшенную раму (Сіена, Оссерванца).

54. Алтарь капеллы Медичи (Флоренція, С-Кроче). Этотъ рельефъ, какъ предполагаютъ, не весь сработанъ собственно-ручно А. д. Роббіа.

55. Благовѣщеніе, одинъ изъ привлекательнѣйшихъ рельефовъ А. д. Роббіа, данный здѣсь не въ гипсовомъ слѣпкѣ, а въ



А. д. Роббіа. Благовѣщеніе. № 55.



А. д. Роббіа. Поклоненіе Младенцу Христу. № 56.

матеріалѣ и, насколько было возможно, въ технику подлинника, находящагося въ монастырѣ Ла-Верна, Тоскана. Архангелъ Гавріилъ представленъ здѣсь не налѣво отъ Дѣвы Маріи, какъ обыкновенно принято изображать, а направо. Внизу на латинскомъ языкѣ приведенъ 38-ой

стихъ I главы Евангелія отъ Луки. Рельефъ заключенъ въ изящную раму съ античными мотивами.

56. Поклоненіе Младенцу Христу, съ знаменательными словами: «Слава въ вышнихъ Богу»..., написанными (на латинскомъ языкѣ) на свиткѣ, который впервые въ эту ночь развернули ангелы (Тоскана, Ла-Верна; срв. съ № 105).

57—63. Однимъ изъ замѣчательныхъ учениковъ Донателло былъ рано умершій *Дезидеріо да Сеттиньяно* (1428—1464 гг.)¹⁾

Среди произведеній его особенно выдаются миловидныя и такія чистыя **изображенія**



Д. да Сеттиньяно. Бюстъ мальчика. № 58.



Д. да Сеттиньяно. Бюстъ мальчика. № 59.

дѣтей въ мраморѣ,—матеріалѣ, всѣ благородныя свойства котораго Дезидеріо тонко понималъ и цѣнилъ (№ 57—во

¹⁾ «Этотъ художникъ», читаемъ про Сеттиньяно у *Вазари*, «подражалъ манерѣ Донато, хотя по натурѣ онъ обладалъ чувствомъ исключительной красоты и высокой обаятельности въ передачѣ лицъ; поэтому лица его женщинъ и дѣтей нѣжны, мягки, красивы, какъ благодаря врожденному, влекшему его къ этому призванію, дару, такъ и благодаря тому, что онъ развивалъ свой талантъ изученіемъ».

Флоренціи, церк. Ванкеттони; № 58—въ Фаэнцѣ; № 59—въ Парижѣ, собр. Дрейфуса; № 60—въ Барджелло; № 61—въ Вѣнѣ, собр. Бенда; № 62—съ гробницы Карло Марцупини въ С.-Кроче, Флоренція; № 63—во Флоренціи, С.-Лоренцо,

гдѣ фигурка увѣнчиваетъ дарохранительницу). Всѣ эти бюсты изображаютъ Христа или Иоанна Крестителя, но въ сущности являются портретами младшихъ членовъ именитыхъ флорентійскихъ семей.



Д. да Сеттиньяно. Бюстъ мальчишка. № 60.

64—67. Типичны для второй половины кватроченто **женскіе портретные бюсты** Д. да Сеттиньяно, въ которыхъ выражено желаніе не просто передать черты опредѣленной модели, а запечатлѣть то или другое настроеніе момента, то или другое душевное переживаніе. Тонкая, едва уловимая улыбка словно предвѣщаетъ появленіе «Моны Лизы»

Л. да Винчи [№ 64 (принцесса Урбино)—въ Лондонѣ; № 65—въ Барджелло; № 66 (Маріетта Строцци) и № 67 (принцесса Урбино)—въ Берлинѣ].

68. Надгробный памятникъ кардинала португальскаго, раб. *Антонио Росселлино* (1427—1478 гг.), находящійся во Флоренціи, С.-Микеле,—одна изъ самыхъ интересныхъ гробницъ кватроченто. Большое вниманіе обращено здѣсь на пластику, и ея преобладаніе во всемъ построеніи надгробія до нѣкоторой степени отнимаетъ у него необходимый элементъ архитектурности. Въ частичной раскраскѣ сказался стиль эпохи, еще не постигшей тайны однѣми линиями и формами производить желаемое впечатлѣніе.

Съ искусствомъ А. Росселлино мы знакомимся, кромѣ гробницы, еще по характернымъ бюстамъ **69. Маттео Пальмиери** (Барджелло) и **70. флорентинца** среднихъ лѣтъ (Бер-



линъ); 71¹ изящна его же, проникнутая движеніемъ статуя юнаго Іоанна Крестителя (Барджелло)¹).

72. «Голгова», бронзовый рельефъ раб. *Бертольдоди Джованни* (ум. 1491 г.), одного изъ учениковъ Донателло и учителя М. Анджело (Барджелло).

73. Церковная каѳедра, съ изображеніемъ въ пяти рельефахъ жизни великаго природолюбца и праведника св. Фраециска Ассизскаго (1182—1226 гг.), раб. *Бенедетто да Майано* (1442—1497 гг.), одного изъ видныхъ скульпторовъ конца кватроченто. Рельефы, выполненные въ такомъ же живописнымъ стилѣ, примѣры котораго далъ Гиберти въ своихъ «Райскихъ дверяхъ», не такъ выразительны, обнаруживая

¹) Въ 1915 году въ Эрмитажъ поступили пожертвованны ему два подлинныя мраморныя произведенія эпохи кватроченто: 1. Рельефъ «Мадонна съ Младенцемъ», раб. А. Росселлино (даръ А. А. Журавлева), и 2. Головка Младенца-Христа, раб. Д. да Сеттиньяно (даръ И. А. Персіани),—фрагментъ повторенія фигурки Младенца-Христа, гипсовый слѣпокъ съ которой имѣется въ Залѣ XVIII, № 63. (См. *Старые Годы* за 1915 г., сентябрь, рис. при стр. 3 и 6.)

менѣ индивидуальныхъ особенностей и порою свидѣтельствуя о манерности. Фигуры стройны, трактовка складокъ очень эффектна и изыскана. Въ архитектурникѣ и въ орнаментикѣ каюедры проведены единство и неотдѣлимость малѣйшей входящей части (Флоренція, С.-Кроче; срв. съ № 140 въ Залѣ XVI, гдѣ соединеніе составныхъ частей каюедры до извѣстной степени не такъ органично и гдѣ, напр., рельефы могутъ быть, безъ нарушенія цѣльности замысла, замѣнены другими).

Изъ другихъ произведеній Б. да Майано заслуживаютъ вниманія:

74. Два ангела со свѣтильниками. По сравненію съ ангелами Л. д. Роббіа (см. № 45) ангелы Майано проникнуты уже инымъ пониманіемъ художественныхъ формъ, не довольствующимся спокойной простотою, а требующимъ больше движенія, элегантности и пышности (Сіена, церк. С.-Доменико).¹⁾

75. Мадонна, отличающаяся декоративной и удачной композиціей; у Младенца Христа мы видимъ символъ будущаго страданія—маленькій крестъ (Барджелло).

76. Бюстъ Піетро Меллини, одно изъ замѣчательныхъ портретныхъ изваяній кватроченто, соединившее жизненность съ широкою, живописною лѣпкою (Барджелло).

77. Дарохранительница, красивая какъ своимъ построеніемъ перехода отъ прочнаго основанія къ легкой верхней части, такъ и орнаментикою, въ которой примѣненъ съ большимъ вкусомъ и разнообразіемъ мотивъ аканѳа (Барджелло).

78. Мрам. наличникъ двери флорент. палаццо Веккіо, изящный по формѣ и декоровкѣ, нѣсколько изысканной.

Нѣкоторой сухостью и уточненной манерностью отмѣчены

¹⁾ Интересно сравнить мотивъ прикрѣпленія крыльевъ у этихъ ангеловъ и у Ники Паонія (см. № 3 въ Залѣ VI): насколько у послѣдней чувствуется, особенно на лѣвомъ обнаженномъ плечѣ, органичность, правдивость единства крыла съ тѣломъ, настолько у одѣтыхъ ангеловъ Майано не ощущается этой неотдѣлимой сращенности,—крылья у нихъ какъ бы прикрѣплены къ одеждѣ.



работы *Мино да Фиезоле* (1431—1484 гг.), ученика Д. да Сеттиньяно: 79. Рельефъ съ изображеніемъ Мадонны, въ которой бросается въ глаза не пропорціонально маленькая голова (Барджелло); 80. Дарохранительница (Флоренція, С.-Кроче); портретные бюсты: 81. Дѣвушки (Берлинъ), 82. епископа Салютати (Фиезоле, близъ Флоренці), 83. гр. Ринальдо делла Луна (тамъ же) и 84. Никколо Строцци (Берлинъ)¹⁾.

¹⁾ Въ женскихъ бюстахъ Д. да Сеттиньяно и М. да Фиезоле обращаютъ на себя вниманіе высокой лобъ и отсутствіе бровей. Такая нѣсколько странная особенность не была индивидуальной для изображенныхъ лицъ, и, насколько можно судить по свидѣтельствамъ современниковъ (напр., гр. Бальдассаре Кастильоне, 1478—1526 гг.), въ рассматриваемую эпоху дѣйствительно дамы полагали моднымъ имѣть возможно высокой лобъ, въ силу чего не только выщипывали себѣ брови, но и волосы надо лбомъ (характернымъ примѣромъ изъ области портретной живописи можетъ служить знаменитая «Джоконда» Лувра). Въ послѣдующее время мода мѣняется, — признакомъ красоты считаются, наоборотъ, густыя брови и визкій лобъ: гладкая поверхность верхней части женскихъ лицъ у Д. да Сеттиньяно и М. да Фиезоле, такъ нѣжно передаваемая въ мраморѣ, смѣняется скоро болѣе сильной моделировкой низкаго лба съ замѣтнымъ обозначеніемъ бровей.

85. Бюстъ молодого флорентинца, исполненный съ тщательнымъ показаніемъ деталей, раб. *Антоніо дель Поллайuolo* (1429—1498 гг.), виднаго золотыхъ дѣлъ мастера и скульптора своего времени (Барджелло).

86. Давидъ, раб. *Андреа дель Верроккіо* (собственно Андреа ди Микеле Чіоне, назвавшего себя по своему учителю «дель Верроккіо», 1436—1488 гг.), учителя великаго Ліонардо да Винчи (1452—1519 гг.); находится въ Барджелло. Статуя является полной противоположностью Давиду раб. Донателло (см. № 38): она стройнѣе, моделировка отчетливѣе и подробнѣе, въ фигурѣ больше движенія, вся поза утонченнѣе, подъ кожей чувствуется строеніе мускулатуры (срв. № 10 въ Залѣ XXI)¹⁾. Что касается композиціи, то она, при довольно близкомъ сходствѣ съ построеніемъ донателловскаго Давида, болѣе соотвѣтствуетъ техническимъ приѣмамъ, наличность которыхъ мы привыкли встрѣчать въ античныхъ бронзовыхъ статуяхъ: правая опущенная рука не имѣетъ подпорки и свѣшивается совершенно свободно (лишь между запястьемъ и бедромъ вставленъ тонкій стержень), подъ лѣвой поднятой пяткой нѣтъ никакого клина²⁾. Лицо оживлено нервной улыбкой еще не успокоившагося возбужденія, лѣвой рукою Давидъ съ вполне естественнымъ жестомъ горделиваго сознанія побѣды оперся въ бокъ. По сравненію съ изысканной статуей Верроккіо Давидъ Донателло кажется выдающимся черты модели, смягченныя и облагороженныя скульпторомъ.

Изъ слѣпковъ съ другихъ скульпторъ Верроккіо отмѣтимъ **87.** очаровательную фонтанную статую «**Мальчикъ съ дельфиномъ**» (Флоренція, палаццо Веккіо) и **88.** молодую женщину съ цвѣткомъ (Барджелло).

¹⁾ «Въ искусствѣ живописи и ваянія у него», замѣчаетъ про Верроккіо *Вазари*, «была манера нѣсколько жесткая и сухая».

²⁾ Срв., напр. № 10 въ Залѣ VI, № 17 въ Залѣ XIV (подъ ногой нѣтъ клина) и №№ 5, 12 въ Залѣ VI, № 1 въ Залѣ XI, № 13 въ Залѣ XIV (пятка подперта клиномъ). См. «Введеніе» къ офиціальному изданію 1-й части «Краткаго Путеводителя по Музею Изыщныхъ Искусствъ имени Императора Александра III при Московскомъ Университетѣ».

89. Бюстъ молодой женщины, раб. *Антоніо Федериги* (1425—1490 гг.; Берлинъ).

Изящны и поэтичны нѣжные рельефы *Агостино ди Дуччо* (1418—1481 гг.), одного изъ учениковъ Донателло:

90. Мадонна (Флоренція, соборный музей), **91. «Земледѣліе»** (Барджелло) и **92. «Музыка»** (Римини). Утонченныя пропорціи фигуръ, мечтательное выраженіе лицъ напоминаютъ образы Боттичелли (см. № 51 въ Залѣ XXI).

93—95. Три женскихъ бюста, раб. *Франческо Лаурана* [ум. между 1500 и 1502 гг.; № 93—въ Луврѣ, № 94 (Баттиста Сфорца)—въ Барджелло, № 95 (неаполитанская принцесса)—въ Берлинѣ]. Особенно чарующъ по своей необыкновенно мягкой, воздушной лѣпкѣ, весь пронизанный нѣжной, какой-то сказочной мечтательностью луврскій бюстъ.

96. Гробница герцога миланскаго Людовика Моро и его супруги **Беатриче д' Эсте**, исполненная около 1500 г. *Кристороро Солари*, прозваннымъ *il Gobbo* (горбатый); оригиналы находятся въ павійской Чертозѣ. Покойные изображены спящими, что видно по опущеннымъ верхнимъ вѣкамъ (срв. съ № 15). Въ этихъ изваяніяхъ Солари является определеннымъ реалистамъ: тщательно воспроизведены всѣ малѣйшія подробности, переданы рѣсницы, брови, всѣ детали парадныхъ одеждъ, перчатки, красивый узоръ подушки герцога. Творчество Солари не осталось безъ вліянія великаго Ліонардо да Винчи, одно время бывшаго при дворѣ Моро. При всей правдивости Солари, до извѣстной степени, поверхностенъ, не лишентъ крайностей, преувеличивая реализмъ въ передачѣ,—такъ, напр., брови трактованы какъ «елочки», волосы слишкомъ четко отдѣлены одинъ отъ другого и т. д. Тѣмъ не менѣ надгробіе принадлежитъ къ виднымъ изваяніямъ ранняго Возрожденія.

97. Мадонна съ ангелами, изящный, полный лиризма рельефъ *А. д. Риббл* (надъ № 54; Берлинъ).

98. Кресло эпохи Возрожденія (подлинникъ; срв. подлинныя поставецъ и сундукъ въ Залѣ XXIV, №№ 15 и 16)¹⁾.

¹⁾ Изъ картинъ въ Залѣ XVIII, изображающихъ города Италіи и отдѣльные памятники итальянскаго зодчества, болѣе удачно написаны слѣдующія: (на лѣвой отъ входа стѣнѣ) *соборъ*

Если въ законченныхъ скульптурахъ и картинахъ дана вся совокупность проявленій творческой воли художниковъ, и мы можемъ лишь догадываться о начальныхъ замыслахъ авторовъ, то небольшія скульптурныя модели, порой отдѣланныя, порою эскизные, говорятъ намъ, подобно рисункамъ (см. Залъ XXIV), о первыхъ заданіяхъ художниковъ, приближая насъ къ процессу творчества; при всей незаконченности, модели привлекаютъ именно своей первичной свѣжестью. Изъ моделей эпохи кватроченто здѣсь выставлены: 99. *Давидъ, Донателло*, являющийся подготовительной статуеткой къ мраморной статуѣ, хранящейся въ Casa Martelli, Флоренція; 100. *Давидъ*, раньше приписывавшійся *М.-Анджело*, теперь относимый къ *Донателло* (мотивъ обѣихъ моделей близко напоминаетъ № 38); 101. *Парисъ (?)* и 102. красивая по построению группа «*Геракль и Какъ*», раб. *А. дель Поллайuolo* (№№ 99—101 въ Берлинѣ, № 102—въ Барджелло); 103. Нѣсколько манерная трехликая *Геката* съ факеломъ въ правой и съ сердцемъ въ лѣвой рукѣ, раб. *Бартоломмео Беллано* (ок. 1430—1498 гг.), ученика Донателло (Берлинъ; срв. съ № 1 въ Залѣ XIV).

При переходѣ изъ Зала XVIII въ Залъ XX мы видимъ налѣво въ такъ наз. КАПЕЛЛѢ (Залъ XIX) слѣдующіе памятники скульптуры:

104. *Тондо*, раб. *А. д. Роббиа*, съ Мадонной и Младенцемъ, окруженныхъ крылатыми головками ангеловъ (Барджелло); распределеніе массъ удачно приспособлено къ формѣ круга. 105. *Поклоненіе Младенцу Христу*, школы *А. д. Роббиа* (Барджелло). 106. Изысканный рельефъ «*Вѣра*», раб. *М. да Фиезоле* (Барджелло). 107. Интересный по красотѣ формъ и выраженію глубокаго религіознаго чувства рельефъ «*Вѣра*», раб. *Маттео Чивитале* (1435—1501 гг.; Барджелло). 108. 109. Два колѣнопре-

въ *Ореіето* (4-ая карт.) и *общій видъ Флоренціи* (5-ая карт.); (на правой отъ входа стѣнѣ) *Чертоза въ Павии* (2-ая карт.), *общій видъ Ассизи* (3-ья карт.), *части баптистерія и соборная колокольня во Флоренціи* (4-ая карт.) и *общій видъ Рима* (5-ая карт.).

клоненныхъ **ангела** со свѣтильниками (Болонья, церк. С.-Даменико): № 108—раб. *Никколо дель Арка* (ум. 1494 г.), въ стилѣ котораго чувствуется вліяніе Кверча; № 109—раб. *Микель-Анджело* (Микельанжоло) *Буонарроти* (1475—1564 гг.). Моделью для ангела М.-Анджело, одной изъ самыхъ раннихъ его скульптуръ (исполн. въ 1494 г.), послужилъ античный рельефъ, находящійся нынѣ въ Луврѣ, съ изображеніемъ богини побѣды.

Если это юношеское произведеніе еще не обнаруживаетъ чертъ, типичныхъ для величайшаго художника всего міра, то оно интересно и замѣчательно, какъ указаніе, что въ началѣ творчества М.-Анджело мы встрѣчаемся съ элементомъ античнаго искусства.

Н. Ш.



XX.

Залъ Микель-Анджело. XVI в.

Сооруженъ М. Н. Журавлевымъ изъ Рыбинска въ память Великаго Князя Владиміра Александровича. № 28—даръ Великой Княгини Елисаветы Теодоровны; большая часть скульптуръ—даръ А. Г. Подгорѣцкой, рожд. Захарьиной.

Многочисленные памятники пластики кватроченто въ Залахъ XVII—XIX дали возможность убѣдиться, что наиболѣе общимъ ея признакомъ безспорно является реализмъ, выдержанный въ той или другой степени. Индивидуальное, характерное влекло къ себѣ художниковъ XV ст., съ необычайнымъ усердіемъ отдававшихъ свои силы запечатлѣнію натуры. Кого бы ни изображали художники XV в., всегда въ ихъ произведеніяхъ передъ нами только современный

имъ человѣкъ. Съ другой стороны, пластика кватроченто даже въ лучшихъ своихъ статуяхъ не свидѣтельствуеетъ объ истинномъ статуарномъ искусствѣ, мы рѣдко встрѣтимъ образцы дѣйствительно круглой пластики; почти всегда еще не нарушена та или другая зависимость отъ архитектуры (рельефы, статуи въ нишахъ, у стѣны); явно чувствуется, что скульптуры почти обязательно надо разматривать лишь съ одной стороны.

Художественный стиль кватроченто постепенно уступаетъ свое мѣсто новому направленію, сложившемуся въ концѣ XV ст. и проявившемуся въ XVI ст.,—наступаетъ послѣдняя великая эра итальянскаго искусства, періодъ *чинквеченто*, эпоха классическая. Прежніе взгляды кажутся теперь узкими, природа не удовлетворяетъ болѣе, и натурализмъ считается почти наивнымъ, не могущимъ воплотить то новое, къ чему теперь стремится художественная воля. Правдивая передача многообразія окружающаго міра во всѣхъ его подробностяхъ теперь почитается излишней,—отнынѣ ищутъ внушительнаго, величаваго, новыхъ законовъ новой красоты. Замѣтнѣе становится приближеніе къ идеаламъ античнаго искусства, памятники котораго изучаются съ повышеннымъ усердіемъ. Въ Средніе вѣка антики научили техникѣ, технической сноровкѣ; въ разсматриваемую эпоху въ произведеніяхъ античнаго искусства ищутъ тайны упрощенія, ясности формъ, благородства и четкости линий, смысла композиціи. Передъ нами развертывается замѣчательная параллель классической скульптурѣ, вновь создаются, неразрывно слянные съ пониманіемъ матеріала, настоящіе образцы круглой пластики, самоудовлѣбующіе, не нуждающіеся въ помощи архитектуры и исполненные безъ связи съ нею. Въ выборѣ сюжетовъ нѣтъ прежняго тяготѣнія къ повседневному, интересъ направляется къ идеямъ болѣе высокаго порядка, воля художниковъ движется идеализмомъ ¹⁾.

¹⁾ Какъ мыслила и какъ смотрѣла на античное искусство эпоха чинквеченто, понятнымъ становится изъ слѣдующаго мѣннія М.-Анджело объ итальянской живописи. «Хорошая живопись благородна и благочестива сама по себѣ, ...это какъ бы копія Его [Бога] совершенствъ, тѣнь Его кисти... Наше иску-

Титаномъ искусства чинквеченто является М.-Анджело, творчество котораго, начавши съ послѣднихъ достижений кватроченто, завершилось указаніемъ и подготовкой почвы новому стилю барокко. М.-Анджело воспринималъ міръ, только какъ ваятель,¹⁾ и въ этомъ таится сила его необычайныхъ созданий. Искусство обязано ему открытіемъ такихъ

ство—искусство древней Греціи, не потому что итальянское, а потому что оно прекрасно и благородно... Искусство не принадлежитъ никакой странѣ, оно сходитъ съ неба; мы же обладаемъ имъ, такъ какъ нигдѣ античный міръ не оставилъ такихъ значительныхъ слѣдовъ, какъ у насъ. И съ нами, мнѣ кажется, умереть настоящее искусство». (Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его ученикомъ *Асканіо Кондиви*. Пер. М. Павлиновой. СПб., 1914 г., стр. 176.) См. тамъ же, стр. 16, заслуживающее вниманія мѣсто изъ біографіи М.-Анджело, свидѣтельствующее объ устремленіи духа искусства чинквеченто къ колоссальному, чрезмѣрному: «Однажды, глядя на каменоломню [въ Каррарѣ] съ высокой горы, возвышающейся надъ моремъ, ему [М.-Анджело] пришла мысль вырубить колоссальную фигуру, которую мореплаватели могли бы видѣть издалека». Срв., напр., съ фантастическимъ замысломъ Стасикрата (или Діокла), водчаго времени Александра В., вытесать изъ горы Аэона статую Александра, въ рукѣ которой помѣщался бы цѣлый городъ съ населеніемъ въ 10.000 человѣкъ.

¹⁾ «Противники Буонарроти», сообщаетъ *Кондиви* (тамъ же, стр. 24), «полагали, какъ оно на самомъ дѣлѣ и было, что главное искусство его—ваяніе». Но М.-Анджело не былъ ограниченъ какою-либо одной отраслью искусства: «въ молодости Микель-Анджело», читаемъ мы у *Кондиви* (тамъ же, стр. 55), «изучалъ не только живопись и скульптуру, но и все то, что имѣетъ съ ними какую-нибудь связь». Болѣе того, одни лишь живописныя произведенія выполнены М.-Анджело въ томъ видѣ, какъ они были задуманы (роспись потолка Сикстинской капеллы, Страшный Судъ, фрески въ капеллѣ Паолина), величественные же его замыслы въ пластикѣ не были закончены въ первоначальномъ планѣ и увидѣли свое завершеніе сильно сокращенными и измѣненными почти до искаженія (гробница папы Юлія II, 1443—1513 гг., папою съ 1503 г.); соборъ св. Петра въ Римѣ, дворецъ Консерваторовъ и Porta Pia (тамъ же), усыпальница Медичи и Лаврентианская бібліотека во Флоренціи свидѣлствуютъ о гениі М.-Анджело, какъ водчаго, и, наконецъ, его сонеты показываютъ М.-Анджело, какъ вдохновеннаго поэта.

художественныхъ возможностей¹⁾, о которыхъ ранѣе даже не мечтали, но, съ другой стороны, М.-Анджело, увлекши своихъ современниковъ отъ обыденнаго, житейскаго въ мѣръ идеаловъ, какъ бы закрылъ это житейское, питавшее многихъ художниковъ, умѣвшихъ добросовѣстно изображать всю пестроту окружающей обстановки и не имѣвшихъ возможности удержаться наравнѣ съ гениальными заданіями величайшаго изъ великихъ.

Художники послѣ М.-Анджело или подражали ему, или, въ изысканіи новаго, доходили до крайностей, чѣмъ не-удержимо шли къ измельчанію, преувеличенію, манерности, этимъ признакамъ стиля барокко, въ значительной мѣрѣ утратившаго классическія черты чинквеченто.

Выставленныя здѣсь скульптуры М.-Анджело разсматриваются въ хронологическомъ порядкѣ:

I. Рельефъ съ «Кентавромахіей» (исполненъ въ 1493—1494 гг.), поразительный не по одной только композиціи, нѣсколько перегруженной и напоминающей рельефы позднеантичныхъ саркофаговъ, но и по передачѣ обнаженнаго человѣческаго тѣла, смѣлости бурныхъ поворотовъ и страшной силѣ движенія. [Срв. западн. фронтоны храма Зевса гъ Олимпіи (Заль VI, № 2), метопы южной стороны Партегона (Заль VII, № 3), фигалійскій фризъ (Заль VIII, № 7); срв. также фризъ съ большого алтаря въ Пергамѣ (Заль XIV, № 1). Самъ М.-Анджело придавалъ большое значеніе этой своей юношеской работѣ²⁾. (Рельефъ хранится во Флоренціи, домъ Буонарроти).

¹⁾ «Онъ», очень тонко и съ большимъ пониманіемъ замѣчаетъ про М.-Анджело *Н. М. Карамзинъ* (1766—1826 гг.), «всегда хотѣлъ представлять трудное и чрезвычайное»... (Письма русскаго путешественника. Томъ I, изд. 4-ое. СПб, 1900 г., прим. 1-ое на стр. 95).

²⁾ «Однажды онъ [Полиціано], говоритъ *Кондиви* (тамъ же, стр. 7), «предложилъ ему [М.-Анджело] вытѣпить «Похищеніе Деяниры» и «Битву Кентавровъ» и рассказалъ ему въ подробностяхъ всѣ эпизоды этихъ фабулъ. Микель-Анджело вытѣпилъ изъ мрамора барельефъ настолько удачно, что, какъ я вспоминаю, всякій разъ при видѣ этой группы онъ говорилъ, что сознаетъ ошибку, которую онъ сдѣлалъ, не отдавшисъ все-



М.-Анджело. Вакхъ № 2.

2. Вакхъ, изваянный въ 1497 г., является интереснымъ произведе-
ніемъ, соединившимъ въ себѣ ан-
тичные идеалы съ современными
М.-Анджело. Тонко передано въ
затуманенныхъ глазахъ слегка по-
шатывающейся фигуры начавшееся
дѣйствіе опьяняющаго виноград-
наго сока. При взглядѣ на статую
все же не улыбнешься,—строгий,
серьезный характеръ творчества М.-
Анджело всегда стоитъ выше обще-
принятаго (Барджелло; срв. № 26).

3. Pietà (Оплакиваніе Христа).
Если не легкой задачей пластики
признается улачная поза единич-
ной статуи, то труднѣйшей надо
считать построеніе группы, блестя-
ще разрѣшенное М.-Анджело въ
данный статуѣ, изваянной въ
1497—1500 гг. Со стороны выра-
женія Pietà дѣйствительно новое
слово въ пластикѣ. Богоматерь

не плачетъ, М.-Анджело не хотѣлъ приписать Ей земныхъ
слабостей, Она скорбитъ, но какъ Божество. М.-Анджело не
отвлекаетъ вниманія зрителей деталями скорби, такъ частыми
въ изображеніяхъ «Оплакиванія» у прежнихъ художниковъ.
Одного жеста достаточно, чтобы дать почувствовать всю не-
измѣримую глубину тоскующей боли Богоматери: Она отвела
въ сторону лѣвую руку, какъ бы недоумѣвая, зачѣмъ Онъ
мертъвъ и кому надо было предать Ея Сына на мученія и
смерть. Поражающая своею жуткою правдивостью передача
тѣла Христа съ безиллюзорно повисшей правою рукой, съ рѣз-
кимъ контуромъ праваго плеча, мертвенностью всѣхъ очер-
таній, основана на тщательномъ изученіи анатоміи, какъ

цѣло скульптурѣ; чего бы онъ могъ достигнуть, можно судить
по этому произведенію».

объ этомъ можно заключить по одному наброску М.-Анджело съ тѣла мертваго въ положеніи, близкомъ къ позѣ Христа. (Соборъ св. Петра въ Римѣ).

4. Мадонна (исполн. въ 1500—1502 гг.; церковь Богородицы въ Брюгге). Младенецъ Христосъ не сидитъ на колѣняхъ Матери, какъ въ статуяхъ кватроченто (срв. №№ 14 и 75 въ Залѣ XVIII), Онъ стоитъ, и вертикаль Его фигуры усиливаетъ строгую композицію всей группы. Мадонна не похожа на земныхъ Мадоннъ XV ст.: Она по Своей царственности является далекой отъ изображеній кватроченто, напоминая скорѣе, по идеѣ, сановитые образы византійскихъ мозаикъ (срв. съ № 68 въ Залѣ XVI). Нижнія части статуи закончены не М.-Анджело.

5. 6. Два рельефа. На одномъ (№ 5, находится въ Лондонѣ) изображена Богоматерь съ Младенцами Христомъ и Иоанномъ Предтечею; на другомъ (№ 6, въ Барджелло)—Богоматерь съ Младенцемъ Христомъ и ангеломъ. Фигуры вписаны въ обычную еще въ эпоху кватроченто форму круга. М.-Анджело ограничивается немногимъ, но необходимымъ: Мадонна (см. № 6) сидитъ на кубѣ, вокругъ нея нѣтъ ни цвѣтовъ, ни зелени, показано только существенное; и, однако, сколько глубины въ выраженіи лица Мадонны, и какъ о многомъ говоритъ поза Христа, облокотившагося правою рукой на раскрытую книгу съ пророчествами объ ожидающихъ Его страданіяхъ. Изваяны рельефы въ 1503 г.

7. Мальчикъ, данный здѣсь не въ гипсовомъ слѣпкѣ, а въ мраморной копіи съ подлинника, составляющаго одно изъ самыхъ цѣнныхъ скульптурныхъ достояній Эрмитажа; исполн. въ 1513—1516 гг. При взглядѣ на статую явно чувствуется кубическая форма мраморнаго блока, изъ котораго, при наименьшемъ его раздробленіи, изваянъ этотъ «Мальчикъ».

8. Моисей, статуя съ гробницы папы Юлія II (церковь св. Петра in Vincoli въ Римѣ). Надгробіе, задуманное М.-Анджело въ грандіозномъ размѣрѣ, не было завершено въ его первоначальномъ замыслѣ, когда оно составляло бы монументальное цѣлое съ массою статуй. Большинство послѣднихъ остались не довершенными, часть скульптуръ, почти

законченныхъ, увезена была впоследствии въ Парижъ (такъ наз. Плѣнники, см. №№ 9 и 10); статуя самого Моисея, помѣщающаяся нынѣ на низкомъ пьедесталѣ и въ центрѣ, предназначена была, повидимому, для второго яруса надгробія и притомъ должна была служить угловою фигурой. Съ необычайной силой изобразилъ М.-Анджело могучій, стихійно страшный обликъ суроваго и грознаго вождя, беспощаднаго въ гнѣвѣ, законодателя «глазъ за глазъ, зубъ за зубъ, руку за руку, ногу за ногу»¹⁾; съ негодованіемъ взираетъ Моисей на беззаконія своего народа, въ каждый мигъ готовый воспрянуть и идти для казни и возмездія. На головѣ у Моисея рога,—символь сіянія²⁾. Такая передача лучей, встрѣчающаяся въ скульптурѣ и раньше (см., напр., № 1 въ Залѣ XXII), обязана, можетъ быть, неправильному переводу въ Вульгатѣ еврейскаго слова «сіяющій» (Исход. 34, 35)³⁾.



М.-Анджело. Такъ наз. Плѣнникъ. № 9.

9. 10. Такъ наз. Плѣнники или Рабы (Лувръ; изваяны въ 1513—1516 гг.). Въ этихъ фигурахъ усматриваютъ символы плѣна челоуѣка на землѣ. Одинъ «Плѣнникъ» (№ 9) успѣлъ освободить свои руки отъ тяготившихъ его узъ и, утомленный тяжелой борьбою со страстями міра, олицетворенными въ смутномъ очертаніи обезьяны (около лѣвой ноги), въ блаженномъ изнеможеніи какъ бы переходитъ въ иной, лучшій міръ. Другой «Плѣн-

¹⁾ Исход. 21, 24.

²⁾ «На головѣ [Моисея], замѣчаетъ *Кондиси* (тамъ же, стр. 44), «согласно обычному описанію, видны, на небольшомъ разстояніи отъ лба, два рога».

³⁾ Въ Вульгатѣ первая половина этого стиха переведена слѣдующимъ образомъ: «qui videbant faciem Moysi esse cornutam» (срв. съ рус. пер.—«и видѣли сыны Израилевы, что сіяетъ лицо Моисеево»).

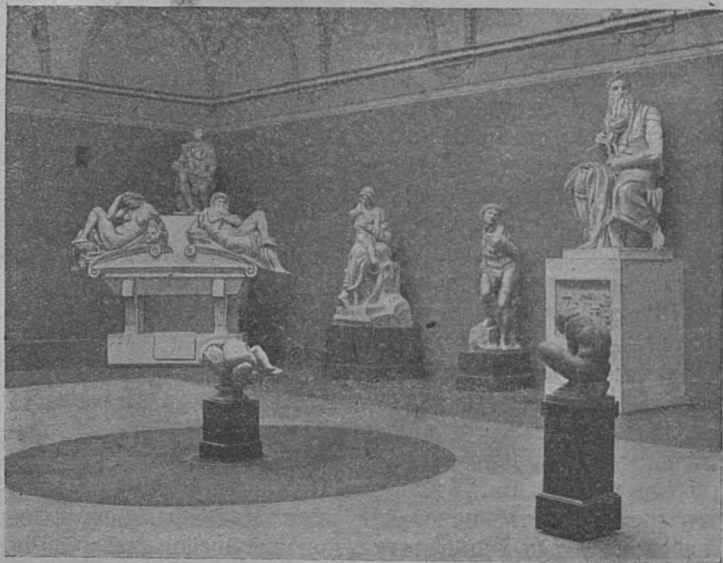
никъ» (№ 10) еще связанъ, онъ борется, поза проникнута горячимъ желаніемъ постигнуть то чистое, на что устремленъ взоръ. Первый «Плѣнникъ» многими признается за самое совершенное и прочувствованное изъ всѣхъ изваяній, вышедшихъ изъ-подъ рѣзца М.-Анджело. Дѣйствительно, даже среди античныхъ статуй, быть можетъ, не сразу отыщется равное произведеніе, такое идеальное по чистотѣ и изяществу линий, богатству и плавности формъ и волнующей глубинѣ влитой въ мраморъ идеи. Такъ и чувствуется трепетаніе, пробѣгающее по всему тѣлу «Плѣнника», и словно уже улавливаешь вздохъ, который вотъ-вотъ вырвется изъ груди этого «Раба» земли, пробуждающагося къ видѣніямъ и смыслу другой, болѣе прекрасной жизни. Статуи предназначались для нижняго яруса гробницы, гдѣ онѣ, помѣщенные передъ столбами, неразрывно входили бы, какъ одна изъ необходимыхъ частей, въ величаво задуманную архитектуронику монумента. Одинъ «Плѣнникъ» (№ 9) явно исполненъ для разсмотрѣнія спереди, другой (№ 10)—для бокового вида.

II. Такъ наз. Мадонна Медичи (Флоренція, С.-Лоренцо; исп. въ 1524—1532 гг.). Насколько «Мадонна Брюгге» еще сравнительно мало говорить о раскрытыхъ Микель-Анджело въ искусствѣ возможностяхъ, настолько въ «Мадоннѣ Медичи» онъ показалъ съ поражающей силой лишь одному ему сильныя достиженія. Здѣсь все сложно и необычно: поворотъ тѣла Христа, положеніе рукъ Мадонны, постановка Ея ногъ; и тѣмъ не менѣе статуя, при кажущейся дисгармоніи, производитъ удивительно спокойное впечатлѣніе.



М.-Анджело. Такъ наз. Мадонна Медичи. № 11.

Надгробные памятники двухъ рано умершихъ членовъ фамилии Медичи: 12. Лоренцо, герцога Урбинскаго, и 13. Джулиано, Герцога Немурскаго (Флоренція, С.-Лоренцо; исп. въ 1524—1534 гг.). При сравненіи съ надгробіями стиля Среднихъ вѣковъ и даже кватроченто (см. №№ 113—117 въ Залѣ XVI и №№ 15, 52, 68 въ Залѣ XVIII) мы видимъ, что новаго внесъ М.-Анджело въ схему гробницъ. Усопшіе изображены не лежащими на саркофагахъ, а въ образѣ живыхъ сидящими внѣ своихъ гробницъ. На послѣднихъ покоятся «Времена дня»: «Утро» и «Вечеръ» (№ 12), «День» и «Ночь» (№ 13). Несмотря на отдѣленность статуй герцоговъ отъ аллегорій, чувствуется между фигурами первыхъ и вторыхъ явная зависимость, слиянность: очертанія Лоренцо слишкомъ согласуются съ главными линиями «Вечера», чтобы, напр., въ одинаковомъ направленіи правой ноги Лоренцо и «Вечера» усматривать лишь случайное явленіе, а не заранѣе предусмотрѣнную составную часть всей схемы. Въ



позѣ усопшихъ проведено коренное различіе характеровъ: Джуліано сидитъ съ непокрытой головой и на его ясное лицо не падаетъ тѣнь, голова Лоренцо опущена, лицо въ тѣни и отъ забрала шлема, чтѣ, въ соединеніи съ задумчивой позой, еще глубже подчеркиваетъ впечатлѣніе тяжелыхъ мыслей, овладѣвшихъ Лоренцо. И во «Временахъ дня» выражены главные признаки каждой части сутокъ: пробужденіе утра, дѣятельность и тревога дня, усталость вечера, крѣпкій сонъ безъ сновидѣній ночи. Примѣчательна форма саркофаговъ, представляющая какъ бы разорванный по срединѣ фронтонъ,—мотивъ уже барокко. Знаменательно, что саркофаги малы и коротки для двухъ фигуръ «Время дня», отчего онѣ еще болѣе выигрываютъ въ своихъ размѣрахъ¹⁾. Композиція гробницъ—единственная по силѣ выраженія и созвучности.

14. Брутъ (Барджелло; исп. послѣ 1539 г.). Бюстъ великолѣпный и гордымъ выраженіемъ лица, и благородной, чисто классической простотою трактовки одежды. Въ этомъ изваяніи наглядно отразился художественный идеалъ М.-Анджело: не портреты современниковъ, простыхъ смертныхъ, такіе частые и понятные въ кватроченто, а изображеніе дѣятеля сѣдого героическаго прошлаго Италіи считалъ М.-Анджело достойнымъ сюжетомъ увѣковѣченія.

15. 16. Снятіе со креста (№ 15—во флорентійскомъ соборѣ, № 16—въ Палестринѣ). Обѣ незаконченныя группы послѣдняго періода творчества М.-Анджело, проникнутыя духомъ неустаннаго исканія все новыхъ формъ, при всей своей незаконченности производятъ неизгладимое впечатлѣніе стихійнымъ замысломъ, говорящимъ, при своей эскизности, болѣе, чѣмъ вполне отдѣланныя произведенія другихъ художниковъ. Флорентійская группа предназначалась М.-Анджело для своей гробницы Изъ сравненія обѣихъ группъ съ ранней «Pietà» (см. № 3), какъ и изъ приведеннаго

¹⁾ Такой художественный пріемъ нарочитаго подчеркиванія значенія человѣческой фигуры гениально введенъ впервые Л. да Винчи въ «Тайной Вечерѣ», гдѣ, напр., величина стола мала сравнительно съ числомъ участниковъ, въ силу чего вниманіе сразу обращается на Христа и Учениковъ.

выше сопоставленія «Мадонны Медичи» и «Мадонны Брюгге» (см. №№ 11 и 4), мы можемъ видѣть и убѣдиться, въ какой степени М.-Анджело не только искалъ, но и гениально находилъ новыя формы выраженія одной и той же, казалось бы, старой темы, причемъ на мѣсто, повидимому, окончательно выясненной возможности вступала доступная лишь одному М.-Анджело неожиданная, подавляющая своею замкнутостью и стройною сложностью другая возможность, иное



М.-Анджело. Снятие со креста. № 15.



М.-Анджело. Снятие со креста. № 16.

разрѣшеніе. Въ этихъ «Pietà» число фигуръ больше; блестяще проведено соединеніе въ слѣянное общее фигуръ стоящихъ и колѣнопреклоненныхъ. Нѣтъ, правда, красивыхъ, плавныхъ линий, мягкихъ спокойныхъ очертаній, но много силы и выраженія въ изломанныхъ нервныхъ контурахъ, въ самой незаконченности изваяній. Что касается момента, изображеннаго въ этихъ «Pietà», то онъ притягиваетъ насыщенностью дѣйствія, — отчетливо представляешь, какъ ви-

сѣло Тѣло на крестѣ, какъ было снято съ него, и вотъ теперь Оно готово рухнуть, если бы Его не поддерживали. Отмѣтимъ, что лицу Никодима (или Иосифа изъ Аримаѳеи) во флорентійской группѣ М.-Анджело придалъ свои портретныя черты. Въ «Pietà», находящейся въ Палестринѣ, улавливается что-то напоминающее стиль нѣкоторыхъ произведеній современнаго знаменитаго французскаго скульптора О. Родена (Rodin, род. 1840 г.).

17. Маска стараго фавна, приписываемая М.-Анджело, какъ самое раннее его произведение (Барджелло).

18. Амуръ, натягивающій лукъ (Лондонъ), **19. Аполлонъ со скрипкой** (Берлинъ), **20. Умирающій Адонисъ** (Барджелло). Далеко не все признають эти произведения за подлинныя М.-Анджело; съ большей вѣроятностью только статуетку Аполлона можно считать за сравнительно достовѣрное изваяніе М.-Анджело.

21. Торсъ Разбойника на крестѣ (Берлинъ). Приписываніе этой модели М.-Анджело основывается на хранящемся въ Уффиціяхъ рисункѣ М.-Анджело съ подобнымъ же торсомъ.

22. Мертвый мальчикъ на дельфинѣ (Эрмитажъ). Группа приписывается Рафаэлю, но только исполнена по его рисунку.

Н. Щ.

Въ остальной части Зала помѣщены произведения современниковъ и послѣдователей Микель-Анджело, отодвигаемыхъ на второй планъ его гениемъ. Вначалѣ мы имѣемъ дѣло еще съ концомъ кватроченто. Сюда относятся группа **23. Св. Ансана**, исцѣляющаго больнаго мальчика, произведение сѣнскаго скульптора *Дж. ди Стефано* (1444, ум. послѣ 1500; Сѣна, соборъ) и **24. Св. Бернардинъ Николо дель Арка** (Берлинъ), натуралистически раскрашенный, принадлежащій еще къ направленію Донателло. Наиболѣе популярный послѣ Микель-Анджело скульпторъ своего времени *Андреа Контуچی* далъ Монте *Сансовино* (1460—1529) представленъ **25. 4-мя аллегорическими фигурами** съ гробницы кардинала Джироламо Бассо въ церкви

С. Маріа дель Пополо (Римъ); нѣсколько внѣшняя и манерная ихъ красивость достаточно характерна для мастера, котораго называли «Рафаэлемъ пластики». Болѣе значителенъ его ученикъ *Якопо Сансовино* (Татти; 1486—1570), дѣятельность котораго протекала во Флоренціи, Римѣ и съ 1527 г. въ Венеціи, гдѣ онъ явился главою скульптурной школы. Къ первому, флорентійскому періоду его дѣятельности относится **26. Статуя Вакха**, яено отмѣченная вліяніемъ Микель-Анджело, обратной копіей «Вакха» котораго (см. № 2) она въ сущности и является (Флоренція, Барджелло). Къ Венеціанскому періоду Сансовино относится **27. Рельефъ Богоматери**



Я. Сансовино Вакхъ. № 26.

со святыми, сохранившій еще слѣды раскраски и выявляющій равнымъ образомъ воздѣйствіе искусства Микель-Анджело, которое здѣсь сочетается съ воспоминаніями кватроченто (Берлинъ). Особую цѣнность среди выставленныхъ слѣпковъ имѣетъ **28. великолѣпный бронзовый оригиналь Я. Сансовино, изящная статуетка Богоматери съ Младенцемъ и Іоанномъ Предтечею.** Изъ цѣлаго ряда маленькихъ бронзъ надо выдѣлить работы: учителя М.-Анджело,

Бертольдо ди Джованни **29. Адамъ (?)**, статуетки падуанскаго мастера Андреа Бріоско, прозваннаго *Риччіо* (1470—1532) **30. Воинъ на лошади**, **31. Человѣкъ съ кувшиномъ** и др., также нѣкоторыя анонимныя вещи, куда относятся **32. Юноша съ поднятыми руками**, венеціанская работа XVI в., **33. Идущая женщина** (Гата?), **34. любопытная копія съ знаменитой античной статуи мальчика, вынимающаго**

занозу (Берлинъ; см. № 9 въ Залѣ VI, см. также № 16 въ Залѣ XVIII).

Анонимная **35. Гробница Гвидарелло Гвидарелли**, равенскаго патріота, убитаго въ началѣ XVI в., «дорогого Марсеу и Минервѣ» (надпись эпитафіи), является любопытнымъ примѣромъ новыхъ натуралистическихъ теченій въ искусствѣ XVI в. Торжественная іератичность средневѣковыхъ надгробій (срв. еще гробницу Иларіи дель Каретто, Залъ XVIII, № 15) уступаетъ здѣсь мѣсто реальному изображенію смерти; лицо съ его полуоткрытымъ ртомъ сохраняетъ еще слѣды агоніи (Равенна, Академія).

36. Персей (Барджелло), знаменитаго своей автобіографіей золотыхъ дѣлъ мастера и скульптора *Бенвенуто Челлини* (1500—71), является предварительной моделью для болѣе извѣстной статуи въ Лоджии деи Ланци; слѣпокъ съ головы этого болѣе крупнаго **Персея** (37) помѣщенъ въ углу Зала. Въ пьедесталѣ статуи находился **38. Рельефъ съ Андромедой, освобождаемой Персеемъ** (нынѣ въ Барджелло). Челлини съ трудными и вычурными движеніями его фигуръ, сложностью и изысканностью его композицій, является уже представителемъ *стиля Барокко*, возвѣщаемаго дѣятельностью Микель-Анджело. Еще дальше въ этомъ направленіи идетъ фламандецъ Жанъ Булонъ изъ Дуэ, болѣе извѣстный подъ итальянскимъ прозвищемъ *Джованни да Болонья* (Джамболонья; 1524—1608), дѣятельность котораго съ 1554 г. протекала въ Италіи, преимущественно во Флоренціи. Наиболѣе знаменитую группу этого выдающагося мастера, поставившаго главной своей цѣлью изображеніе движенія, «**Похищеніе Сабинянокъ**» въ Лоджии дель Ланци, напоминаютъ находящійся въ пьедесталѣ ея **39. Рельефъ** на ту же тему, въ живописномъ пониманіи котораго Д. де Болонья безспорно возвращается къ Гиберти (см. Залъ XVIII, №№ 20—21) и **40. Статуетка** въ Берлинѣ. Изъ другихъ его произведеній эффектный и безконечно популярный **41. Меркурій** (Барджелло) является любопытной попыткой рѣшить въ скульптурѣ проблему полета, чѣмъ задавались и античные мастера (срв. Залъ III, № 13 и Залъ VI, № 3). Съ религіозной скульптурой Болонья знакомятъ изящныя, но нѣсколько

вѣшнія **42. статуи Христа и 43. Крестителя** изъ собора въ Пизѣ, **44. Рельефъ бичеванія** (Генуя), **45. статуетка Христа** (Берлинъ). Ему же принадлежитъ **46. маленькая группа па льва съ быкомъ** (тамъ же).

47. 48. Орелъ и индюкъ (Флоренція, Барджелло), съ изумительной точностью изображенные въ бронзѣ, являются работами ученика Дж. да Болонья, *Пьетро Такка* (1577—1640).

Въ особую группу выдѣляются многочисленные портретные бюсты этой эпохи. **49. Бюстъ Теодорины Чибо** (Берлинъ), приписывается римскому скульптору *Дж. Крест. Романо* (1465—1513) и относится еще скорѣе къ кватроченто. Вполнѣ новое искусство выражено въ **50. эффектномъ бюстѣ Алессандро Фарнезе**, который, какъ и анонимный **51. бюстъ папы Григорія XIII** (Берлинъ), относящійся приблиз. къ 1580 г., запечатлѣнъ влїяніемъ Микель-Анджело. **52. Бюсты Отт. Гримани и 53. Пьетро Зено** (тамъ же), являются произведеніями талантливаго венеціанскаго скульптора *Алессандро Витторіа* изъ Триента (1525—1608), который даетъ достойную параллель съ живописными портретами великихъ венеціанскихъ мастеровъ Тиціана и Тинторетто.—Съ декоративнымъ вкусомъ эпохи можетъ познакомить богато украшенный **54. Канделябръ** съ гербомъ, изображающимъ «Пиллюли» (palle) дома Медичи. Мастеромъ канделябра является, по всей вѣроятности, *Валеріо ди Симоне Чіолли* (1529—1599), наиболѣе талантливый представитель обширной семьи скульпторовъ.

А. С.



XXI.

Дворикъ Христiанскаго Искусства XIII—XVI вв.

№ 39—даръ К. А. Губастова.

Изъ Зала XX черезъ Заль VI мы спускаемся въ такъ наз. Христiанскiй Дворикъ, одинъ изъ самыхъ интересныхъ и величественныхъ Заль Музея, съ перваго же взгляда производящiй сильное впечатлѣнiе не только выставленными памятниками искусства, но и своею архитектурою, въ главныхъ чертахъ напоминающей знаменитый дворъ такъ наз. палаццо дель Подеста (Барджелло) во Флоренци, построенный въ 1333—1345 гг.

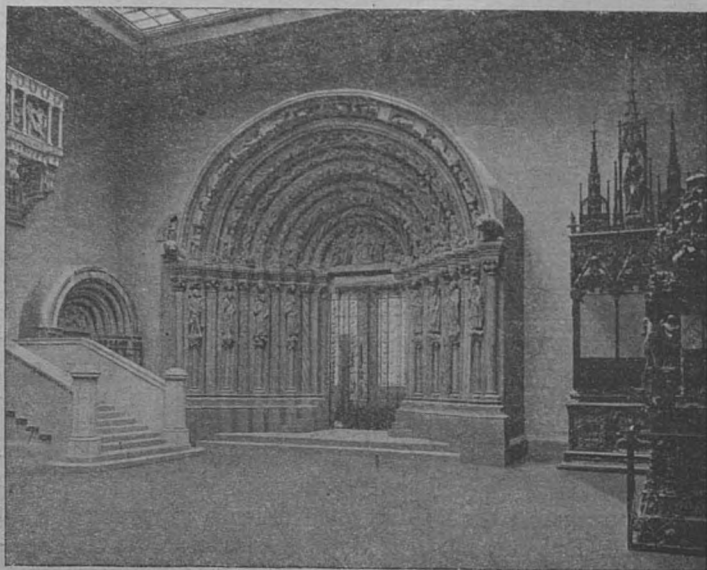
Въ этомъ Залѣ собраны памятники разныхъ эпохъ, начиная съ романской и кончая чинквеченто; на ряду съ итальянскимъ искусствомъ мы видимъ произведенiя нѣмецкiя и одно венгерское. Кромѣ зодчества Заль XXI знакомитъ съ монументальной скульптурою въ ея наиболѣе грандиозныхъ про-

изведеніяхъ и съ областью портрета, представленнаго многочисленными бюстами.

Н. Ш.

Наиболѣе раннимъ по времени изъ памятниковъ христіанскаго дворика является относящееся еще къ романской или ранне-готической эпохѣ начала XIII в. **1. Распятіе** изъ Вексельбурга. Пестро раскрашенное, оно сдѣлано изъ дуба, причѣмъ вся средняя часть вырѣзана изъ одного ствола. По обѣ стороны Распятаго стоятъ Богоматерь, попирающая ногами женскую фигуру—олицетвореніе язычества, и Св. Іоаннъ, подъ ногами котораго мужчина въ шапкѣ іудейскаго первосвященника. У подножія креста—старикъ Адамъ, собирающій въ чашу падающія капли крови; изображеніе Бога-Отца (или торжества Спасителя) наверху завершаютъ композицію. Похоже по общему расположенію но бѣднѣе **2. Распятіе** изъ Лувеза (Бельгія, XIII в.).

Къ первой трети XIII в. относятся **3. величественныя «Золотыя врата»** собора въ Фрейбергѣ Саксонскомъ, даю-



щія образчикъ средневѣковой архитектуры съ характернымъ для нея богатымъ примѣненіемъ декоративной пластики. По сторонамъ самага входа стоятъ, чередуясь съ разнообразно украшенными колоннами, статуи; слѣва—пророкъ Даніиль, подъ ногами котораго капитель колонны изображаетъ львовъ, царица Савская, поставленная, чтобы подчеркнуть ея африканское происхожденіе, на обезьянахъ, Соломонъ и Іоаннъ Креститель; справа—пророкъ Наумъ, Давидъ, фигура, олицетворяющая Церковь (?), и Ааронъ съ расцвѣтшимъ жезломъ. Въ полукругломъ тимпанѣ надъ дверью—рельефное изображеніе поклоненія волхвовъ; на аркахъ свода (архивольтахъ) многочисленныя маленькія фигурки изображаютъ вначалѣ апостоловъ и евангелистовъ; посрединѣ 2-ой арки лобопытно изображеніе ангела, передающаго Аврааму праведную душу («Іоно Авраамово»). На крайнихъ аркахъ—Воскресеніе мертвыхъ и Страшный Судъ. Врата въ свое время были позолочены, на что указываетъ ихъ названіе.

— 4. Дверь храма въ Юлѣ Фекерваръ (Венгрія) въ общихъ чертахъ передаетъ ту же архитектурную схему; здѣсь также по бокамъ колонны и столбы, хотя и безъ статуй, надъ самой дверью тимпанъ съ рельефами, надъ тимпаномъ—архивольты. Время—приблизительно тоже. Система эта является у данной группы построекъ общей съ иными памятниками русской архитектуры.

Эпоха поздней готики второй половины XV вѣка, видѣвшей высшій расцвѣтъ декоративныхъ принциповъ средневѣковья, представлена нѣкоторыми памятниками германскаго искусства; какъ на частную художественную задачу, можно указать на широко распространенную въ германскихъ странахъ рѣзбу изъ дерева, великолѣпнымъ примѣромъ которой можетъ служить 5. **Епископское мѣсто** и 5а. **рельефы** (Ульмъ). Мастеромъ этихъ примѣчательныхъ памятниковъ, могущихъ дать нѣкоторое представленіе и о принципахъ готической архитектуры, является *Горъ Сирлинъ* (ок. 1430—91). Высокое тройное сидѣнье украшено бюстами библейскихъ лицъ, по обѣ стороны на ручкахъ—сивиллы. Статуя Христа въ подлинникѣ повернута къ сидѣнію спиной. Слѣдующій

крупный мастеръ этого времени, полякъ *Фейтъ* (Вить) *Штоссъ* (1438—1533), дѣятельность котораго протекала въ Краковѣ и въ Нюрнбергѣ, бывшемъ особенно важнымъ художественнымъ центромъ эпохи, представленъ **6. рельефомъ взятія Христа**, изъ церкви Св. Зебальда въ Нюрнбергѣ (1499). Штоссъ былъ также преимущественно рѣзчикомъ по дереву; въ его каменномъ рельефѣ это отразилось тѣмъ обстоятельствомъ, что, несмотря на его глубину, всѣ выдающіяся части находятся въ одной плоскости (аналогичное явленіе изъ области греческаго архаическаго искусства см. Заль III, №№ 7—8). Индивидуальный стиль скульптуръ Ф. Штосса отличается живостью и свободой, переходящими въ преувеличенное безпокойство; на данномъ рельефѣ, гдѣ воины съ дикими лицами и въ фантастическихъ костюмахъ мучаютъ и теребятъ фигуру спокойнаго Христа, слѣдуетъ обратить вниманіе на маленькія полуотбитыя фигурки справа—это семья заказчика рельефа.

Скульпторомъ, посвятившимъ себя исключительно работамъ изъ камня и достигшимъ въ этой области исключительнаго мастерства, былъ *Адамъ Крафтъ* (ум. 1508), дѣйствовавшій въ томъ же Нюрнбергѣ, и представленный здѣсь **7. тремя рельефами Крестнаго пути Христа**; рельефы Крафта въ числѣ семи были помѣщены въ Нюрнбергѣ на разстояніи отъ Тиргертнеръ-Тора до кладбища Св. Іоанна въ столькихъ шагахъ другъ отъ друга, насколько въ Іерусалимѣ соответствующія мѣста между домомъ Пилата до Голговы отстояли одно отъ другого по вычисленіямъ заказавшаго Крафту эти рельефы купца М. Кецеля, побывавшаго въ Святой Землѣ въ концѣ XV в. Здѣсь даны три изъ этихъ семи иконографическихъ остановокъ; третья (**7а**: Дщери Іерусалимскія), четвертая (**7б**: плачъ Вероники) и послѣдняя—седьмая (**7в**: плачъ надъ тѣломъ Христа). Подъ каждою сценою, выведенной въ энергичномъ горельефѣ, подпись, присоединяющая къ евангельскому тексту число шаговъ, отдѣляющихъ данный этапъ крестнаго пути отъ дома Пилата. Спокойный и трезвый реализмъ этихъ сценъ означаетъ завершеніе средневѣковой готики и нѣкоторое приближеніе къ иноземнымъ вліяніямъ; среди одѣтыхъ въ современное

скульптору платъе дѣйствующихъ лицъ, фигура Христа всегда облачена въ идеальныя одежды.

Рядомъ съ рѣзчикомъ по дереву Штоссомъ и скульпторомъ въ камнѣ Крафтомъ представителемъ третьей техники литья изъ бронзы является *Петеръ Фишеръ* (1460—1529). Въ искусствѣ этого примѣчательнаго мастера достигшая своего завершения готика впервые сознательно встрѣчается съ влiяніями итальянскаго Возрожденія. Крайне важно въ этомъ отношеніи самое извѣстное произведеніе Фишера,

8. Рака Св. Зебальда, патрона гор. Нюрнберга (Нюрнбергъ, одноименная церковь), надъ которой Фишеръ работалъ 11 лѣтъ (начальная дата, 1508 г., помѣщена вмѣстѣ съ подписью скульптора въ нижней части передней узкой стороны гробницы, гдѣ въ нишѣ стоитъ статуетка самого скульптора, одѣтаго въ скромный кожаный фартукъ), пользуясь помощью своихъ 5 сыновей. Для средневѣковой серебряной раки съ мощами святаго П. Фишеръ создалъ нѣчто вродѣ балдахина, окруживъ ее колоннами, особенно тѣсными, чтобы лучше ее охранить, и украсивъ все сооруженіе нескончаемымъ количествомъ декоративной пластики. Статуеткѣ самого скульптора спереди соответствуетъ на противоположной узкой сторонѣ фигура св. Зебальда въ широкой шляпѣ странника. Рельефы изъ житія святаго украшаютъ подножіе раки съ продольныхъ сторонъ (св. Зебальдъ грѣется на кострѣ изъ горящихъ ледяныхъ сосулекъ, исцѣляетъ слѣпого, погружаетъ по поясъ въ землю богохульника и др.). Колоннада внизу выдержана въ готическомъ стилѣ, переходя наверху въ стиль Возрожденія, увѣнчивая балдахинъ тремя куполами совсѣмъ въ итальянскомъ духѣ. По угламъ—четыре подсвѣчника въ видѣ сиренъ; у подножія колоннъ разбросаны играющіе «путти», совсѣмъ внизу—миѳологическія (Осей и Гераклъ) и аллегорическія фигуры. Особеннаго вниманія заслуживаютъ проникнутыя большой экспрессіей фигуры 12 апостоловъ по срединѣ колоннады, въ которыхъ, какъ въ болѣе мелкихъ фигурахъ пророковъ наверху, скульпторъ безъ сомнѣнія далъ свое лучшее, соединивъ съ заимствованной извнѣ пластичностью позъ и одеждъ напряженность внутренней духовности, означала характерную для искусства готики. А. С.

9. **Конный памятникъ** кондотьера XV ст. (предводителя наемныхъ войскъ) Эразмо ди Нарни, прозваннаго особенно за свою дипломатическую хитрость и изворотливость «Гаттамелата» (*gatta*—кошка, *melata*—льстивая); исполненъ *Донателло* (Падуа)¹⁾.

10. **Конная статуя** кондотьера XV ст. **Коллеони**, раб. *Верроккю*; отлита уже не самимъ художникомъ (Венеція).



Верроккю. Голова Коллеони.
№ 10.

На этихъ двухъ великолѣпныхъ монументахъ еще разъ (см. Заль XVIII, №№ 38 и 86) дается полная возможность изучить стиль *Донателло* и *Верроккю*: первый, давая въ своей скульптурѣ общія массы, безъ особаго подчеркиванія деталей, стремится къ впечатлѣннѣю цѣлаго, — второй, напротивъ, тщателью выявляетъ малѣйшія частности, не нарушая, однако, силы общаго. Не говоря уже о трудности отливки такихъ большихъ статуй, восхищаешься какъ мастерскимъ воспроизведеніемъ человѣческой фигуры, такъ и великолѣпнымъ изображеніемъ коней; особенно кра-

сива чисто античная голова лошади *Гаттамелаты*. Обѣ статуи являются настоящими произведеніями круглой пластики, — онѣ не нуждаются въ какомъ-либо фонѣ и разсчитаны на разсмотрѣніе со всѣхъ сторонъ. Въ непокрытой головѣ и обнаженныхъ ступняхъ *Гаттамелаты* сказались вліянія традицій античнаго искусства; болѣе свободная поза этого кондоть-

¹⁾ «Въ ней», говоритъ *Вазари* про конную статую *Гаттамелаты*, «чрезвычайно живо передано ржаніе и фырканіе коня, а фигура всадника дышетъ отвагой и силой. Изумительна соразмѣрность и правильность, выдержанная *Дonato* несмотря на размѣры отлитой статуи, и по движенію, рисунку, художественности, гармоніи и отдѣлкѣ это произведеніе стоитъ наравнѣ съ любымъ античнымъ произведеніемъ».

ера объясняется тѣмъ, что онъ сидитъ въ сѣдлѣ, въ то время какъ закованный съ головы до ногъ въ тяжелые доспѣхи Коллеони стоитъ на стременахъ. Съ большимъ тщаніемъ выдѣлана сбруя коня Коллеони. Отмѣтимъ, что кони обоихъ предводителей — иноходцы; нѣсколько вредитъ памятнику Коллеони то, что конь его словно тащитъ за собою какую-то тяжесть, онъ не выступаетъ парадно, а везетъ. Обоимъ группамъ суждено было стать образцами для конныхъ монументовъ всей Европы.

11. Канторія Донателло, замѣчательная своимъ стройнымъ архитектурнымъ расчлененіемъ, рельефами и изящной орнаментикою, удачно примѣняющей, въ числѣ другихъ мотивовъ, и мотивъ раковины (см. Залъ XVIII, № 20); сюжетомъ для рельефовъ служатъ жизнерадостныя путти, несущіяся въ бурномъ хороводѣ (срв. №№ 37 и 42 въ Залѣ XVIII). Дыханіе античнаго искусства явно коснулось этого шедевра (Флоренція, музей собора).

12. Такъ наз. Магзосо (левъ съ гербомъ Флоренціи, царственной лиліей, изображенной на щитѣ и продольныхъ сторонахъ изящнаго, стильнаго постамента), раб. *Донателло* (Флоренція). Гордый стражъ города, такъ любившаго искусство, исполненъ мягко, но выразительно; нѣсколько условно-геральдически передана внушительная осанка звѣря, прямо поставленные глаза котораго придаютъ ему что-то человѣческое.

13. Богъ Отецъ и два ангела, раб. *Л. д. Роббиа* (Флоренція, соборный музей), и его же **14—17. четыре медальона съ «добродѣтелями»** кардинала португальскаго, украшающіе потолокъ гробницы кардинала, построенной въ 1462 г. А. Росселино (№ 14—«мудрость», № 15—«справедливость», № 16—«сила», № 17—«умѣренность»; Флоренція, С.-Миньято).

Рельефы *А. д. Роббиа*: **18. Такъ наз. Мадонна Бертелло** (Флоренція, церк. С.-Газтано); **19. Благовѣщеніе** (Флоренція, Воспитательный домъ). Въ этомъ рельефѣ колѣно-преклоненныя фигуры Дѣвы Маріи и Архангела красиво соотвѣтствуютъ изогнутой линіи обрамленія; **20. Тондо со спеленытымъ малюткой**, одно изъ украшающихъ фасады Воспитательнаго

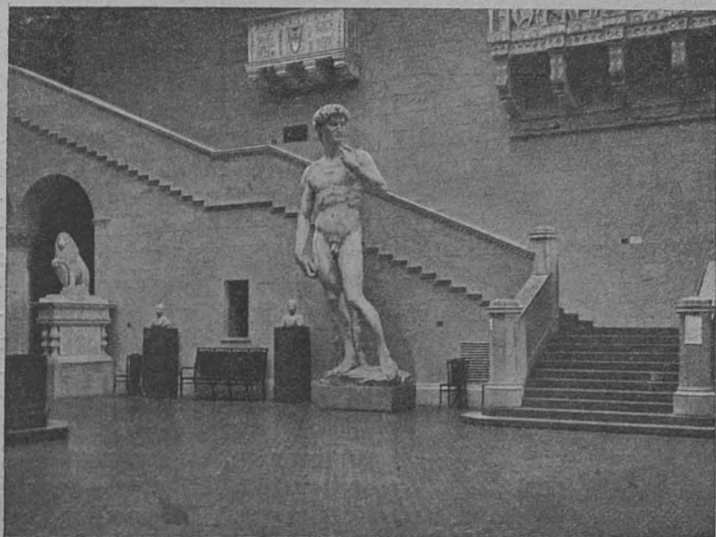
дома во Флоренціи. Вся нѣжность и безконечная человѣчность искусства А. д. Роббіа наиболѣе глубоко отпечатѣлись въ изображеніи этихъ грустныхъ малютокъ, съ самаго ранняго возраста обреченныхъ не знать родительскаго крова.

21. Мадонна (Флоренція, Академія Художествъ).

Вдоль одной изъ стѣнъ Зала поверху тянется **22. часть фриза съ изображеніемъ** подвиговъ христіанскаго милосердія (подлинникъ украшаетъ портикъ госпиталя дель Чеппо въ Пистойѣ; исполненъ *Джованни делла Роббіа*, 1469—1529 гг.). По сравненію съ красочными, яркими, словно весенними рельефами Луки и Андреа делла Роббіа, рельефы Джованни не такъ привлекательны, менѣе изящны и непосредственны. Обращаетъ на себя вниманіе условная передача (при помощи голубого и бѣлаго фона) дѣйствія подъ открытымъ небомъ и въ помѣщеніи.

23. Давидъ, изваянный *М.-Анджело* въ 1501—1503 гг. (Флоренція, Академія Художествъ). Порывы къ колоссальному, свойственные пластикѣ чинквеченто и роднящіе эту эпоху искусства съ эллинистическою (срв., напр., № 10 въ Залѣ XIV), наглядно отразились въ этомъ исполинѣ. Не важно, какое имя носить статуя, извѣстная во Флоренціи больше какъ *il Gigante*¹⁾. Нѣкоторая сжатость позы все-

¹⁾ «Исторія этой статуи», читаемъ у Кондиви (тамъ же стр. 15), «названной Гигантомъ, слѣдующая. Старостамъ церкви Санта Марія дель Фиоре принадлежалъ [огромный] кусокъ мрамора... Онъ былъ вывезенъ изъ Каррары сто лѣтъ тому назадъ какимъ-то художникомъ, который, какъ видно, не обладалъ большими способностями. Чтобы легче и удобнѣе перевезти мраморъ, онъ обобланилъ его въ каменотомѣ, но такъ, что ни онъ самъ, ни другіе художники не имѣли храбрости изваять изъ него статую... [даже] и въ гораздо меньшемъ размѣрѣ. Видя, что этотъ кусокъ мрамора пропадаетъ безъ всякаго употребленія, нѣкто Андреа да Монте Санъ Савино захотѣлъ получить его отъ старостъ даромъ, съ тѣмъ, чтобы, прибавивъ къ нему еще два куска, примѣнить его къ дѣлу. Старосты послали за Микель-Анджело и рассказали ему о желаніи и намѣреніяхъ Андреа. Когда же Микель-Анджело сказалъ, что онъ готовъ сдѣлать изъ этого мрамора хорошую вещь, они предложили ему взять его. Принявъ такимъ образомъ мраморъ, онъ изваялъ, ничего къ нему не прибавляя, названнаго Гиганта, на верхней части головы котораго и на подставкѣ видны, какъ



цѣло объясняется первоначальнымъ видомъ мраморнаго блока. М.-Анджело выбралъ возможно удачный моментъ, представивъ библейскаго героя ожидающимъ приближенія противника и намѣревающимся, выбравъ подходящий мигъ, взмахнуть пращей и поразить Голиаѳа. (Срв. со статуями Давида въ Залѣ XVIII, №№ 38 и 86, гдѣ мы видимъ уже конецъ единоборства, въ то время какъ въ Давидѣ М.-Анджело изображенъ захватывающій моментъ неизвѣстности ожидаемаго исхода).

Заслуживаютъ полнаго вниманія интересные и характер-

извѣстно, слѣды рѣзца художника, обломаннаго мраморъ... Статуя Гиганта поразительна не только тѣмъ, что сдѣлана изъ одного куска, но и тѣмъ, что (какъ Микель-Анджело самъ имѣлъ обыкновеніе говорить) невозможно или, во всякомъ случаѣ, очень трудно исправлять ошибки первоначальной работы. Микель-Анджело изваялъ эту статую въ восемнадцать мѣсяцевъ и получилъ за нее четыреста дукатовъ.

ные бюсты: **24. Лаврентія Медичи Великолѣпнаго** (il Magnifico, 1449—1492 гг.; Берлинъ), по-



Лаврентій Великолѣпный. № 24.

кровителя наукъ и искусствъ, этого «Перикла» Флоренціи; **25. Піеро** и **26. Джованни Медичи**, раб. *Мино да Фіезоле* (Барджелло); въ чертахъ Лаврентія и Піеро особенно много фамильнаго сходства; **27. Маккіавелли**, знаменитаго политическаго писателя и дѣятеля, въ своемъ сочиненіи «Il Principe» (Князь) выразившаго чаянія современной ему Италіи, раздробленной на много отдѣльныхъ самостоятельныхъ владѣній, объ единствѣ власти (Берлинъ); **28. Франческо Сас-**

сетти (Барджелло); **29. Филиппо Строцци**, раб. *Б. да Майано* (Берлинъ), передающій тонкія черты лица этого виднаго человѣка реально, очень жизненно, но скорѣе не индивидуально, а типично, какъ черты вообще интеллигентнаго человѣка; **30. Папы Александра VI Борджа**, раб. римскаго мастера (тамъ же), трактованный просто и нѣсколько сухо, но проникнутый жизнью и производящій впечатлѣніе своею безпристрастностью; **31. Франческо дель Неро**, папскаго секретаря (около 1550 г.; Берлинъ); въ этомъ бюстѣ трезвый, сухой натурализмъ передачи лица отчасти не согласуется съ живописно показанными складками плаща; **32. Имп. Карла V** и **33. его сына короля Филиппа II**, раб. *Леоне Леони* (1509—1590 гг.), весьма эффектные, но нѣсколько вычурные (Мадридъ); опора бюста № 32 (человѣческія фигуры и орель) очень красива и удачно скомпонована, но кажется хрупкой для давящей на нее массы и создаетъ впечатлѣніе неустойчивости; **34. Молодой женщины**, раб. *Д. да Сеттимьяно* (Берлинъ); **35. Изотты да Римини** (раб. неизвѣстн. художника), одной изъ образованнѣйшихъ и просвѣщенныхъ женщинъ своего времени (Пиза); **36. Луки делла Роббіа.**

Объ архитектурѣ кватроченто, выявившей новыя достиженія этой примѣчательной эпохи съ не меньшей четкостью, чѣмъ пластика, нѣкоторое представленіе даютъ: **37. балконъ** и **38. обрамленіе окна** палаццо Канцеллерія (1486—1496 гг., Римъ), великолѣпные по ясности формъ и убранству.

39. Собраніе подлинныхъ медалей папъ, рѣдкое по полнотѣ и сохранности.

Изъ выставленныхъ въ витринѣ **A** плакетокъ отмѣтимъ:

40. Оплакиваніе Христа, раб. *Бертольдо* (Флоренція, Барджелло); **41. Св. Семейство**, флорентійской работы XV ст.; **42. Се Человѣкъ**, раб. въ стилѣ *Антоніо* (ум. 1516 г.) и *Туллио* (ум. 1532 г.) *Ломбарди*; **43. Христосъ**, раб. *Антоніо Ломбарди*; **44. Савонарола** (1452—1498 гг.), флорент. работы XV—XVI ст. (подлинники №№ 41—44 въ Берлинѣ); **45. Изъ жизни Франциска I**, раб. *Дж. да Болонья*, съ чисто античной фигурой рѣчного божества; распределеніе фигуръ удачно приспособлено къ формѣ полукруга (Флоренція); **46. Странствующій рыцарь у Распятія**, раб. *Антоніо Пизано*; **47. Сражающиеся тритоны**, по знаменитому граверу *Андреа Мантенья* (1431—1506 гг.); **48. Чзрепаха**, итальянской работы XV ст.; **49. Группа Лаокоона**, итальянской работы XVI ст., интересна, какъ прямое свидѣтельство вліянія антиковъ; **50. Гераклъ и Антей**, раб. *Модерно*, XV ст. (срв. № 102 въ Залѣ XVIII; подлинники №№ 46—50 въ Берлинѣ).

Закончимъ обзоръ этого Зала временно выставленными (на площадкѣ) очень хорошими копіями, исполненными *Н. Н. Лоховымъ* въ величину и въ технику оригиналовъ, со слѣдующихъ выдающихся произведеній итальянской живописи XV и XVI вв. ¹⁾: **51. Паллада, наказывающая кентавра**

¹⁾ Замѣчательно сравненіе живописи со скульптурой, данное *Л. да Винчи* въ его сочиненіи «Книга о живописи»: «Живопись требуетъ большаго духовнаго напряженія, большей искусности и болѣе импонируетъ, нежели скульптура, ибо разумъ живописца необходимо превращается въ разумъ самой природы и становится толмачемъ между самой природой и искусствомъ, и, при помощи его, онъ изучаетъ причины ея явленій, строго подчиненныхъ ея законамъ... Скульпторъ говорить, что барель-

(флорентійской школы, раб. *Сандро* Филиппеи, прозван. *Боттичелли*, 1446—1510 гг. находится въ палаццо Питти, Флоренція),—возможно, аллегорическое изображеніе побѣды разумнаго правленія Медичи, положившаго предѣлъ смутамъ и борьбѣ партій во Флоренціи. Картина изумительно поэтична, ея настроеніе, слегка сентиментальное, изысканное, грустное, производитъ впечатлѣніе произведенія XIX ст.; четкіе контуры, уравнившенный, плавный рисунокъ, тихія краски, мягкій задній планъ, вносящій умиротворяющее дыханіе природы придаютъ картинѣ извѣстную ритмичность стройныхъ стиховъ; **52. Благовѣщеніе** (флорентійской школы, раб. *Фра Джованни Анджело да Фіезоле*, 1387—1455 гг., находится въ монастырѣ св. Марка, Флоренція), проникнутое нѣжнымъ, кроткимъ, по истинѣ христіанскимъ чувствомъ, говорящимъ о благоговѣннѣ художника-монаха; **53. Св. Георгій**, поражающій дракона, раб. *Витторе Караччо* (работалъ прибл. 1478—1520 гг.; Венеція, Скуола дельи Скіавони). Главное событіе происходитъ на фонѣ искусно скомпанованнаго пейзажа съ архитектурой; на первомъ планѣ св. воинъ пронзаетъ яростно бросающееся на него чудовище, остатки жертвъ котораго, разбросанные вокругъ, уже стали жилищемъ пресмыкающихся; ноту идилліи вноситъ фигура освобожденной царевны. Въ картинѣ, одной изъ видныхъ работъ венеціанской школы, красочность, рисунокъ, на строеніе соединены съ умѣлымъ разрѣшеніемъ сложной богатой композиціи. (Срв. изображенія св. Георгія въ пластикѣ, см. Заль XVIII, № 23 и Заль XXII, № 14); **54. Портретъ папы Юлія II** (раб. *Рафаэля*, 1483—1520 гг., хранится въ Уффицияхъ, Флоренція),—одно изъ величайшихъ произведеній исторической портретной живописи; передъ нами словно

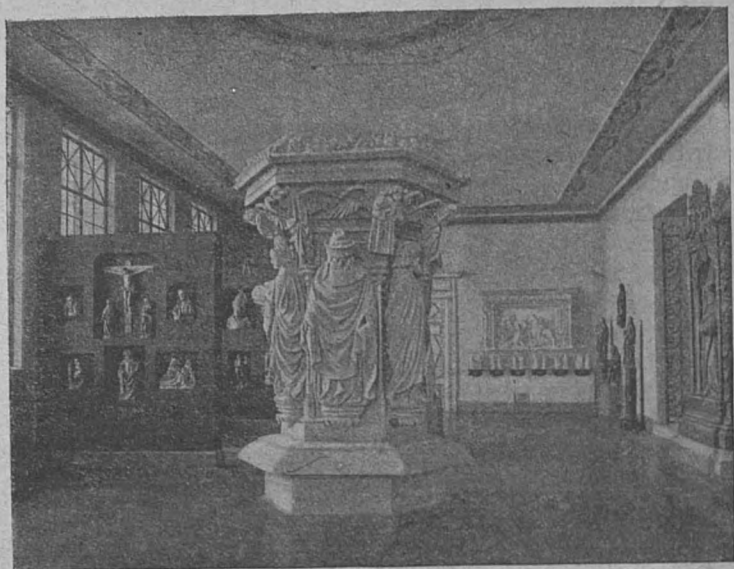
ефъ есть родъ живописи. Это было бы отчасти приѣмлемо, поскольку дѣло идетъ о рисунокѣ, ибо здѣсь участвуетъ перспектива. Что же касается свѣто-тѣни, то рельефъ ложень съ точки зрѣнія какъ скульптуры, такъ и живописи. Потому что тѣни барельефа не соотвѣтствуютъ ихъ характеру на статуѣ, напр., тѣни сокращеній; онѣ въ барельефѣ не обладаютъ темнотой соотвѣтствующихъ тѣней въ живописи или на статуѣ. И вообще эта отрасль искусства представляетъ собой соединеніе живописи со скульптурой».

само папство, столь крупная сила въ культурно-исторической жизни народовъ¹⁾; **55.** Фарината дальи Уберти (флорентійской школы, раб. *Андреа дель Кастанья*, 1390—1457 гг.; оригиналь во Флоренціи, музей А. д. Кастанья); **56.** «Аллегорія» (Флоренція, Уффици) и **57.** «Pieta» (Миланъ, Брера), раб. *Джованни Беллини* (1428—1516 гг.). Дж. Беллини является самымъ выдающимся представителемъ венеціанскаго искусства XV ст., онъ—основатель венеціанской школы живописи и учитель знаменитыхъ Джорджоне, Пальма Веккіо и Тиціана. Картины Беллини, помимо особенной мягкости очертаній, привлекаютъ своимъ колоритомъ, нѣжнымъ, изящнымъ, но въ то же время сильнымъ, выразительнымъ; красивъ пейзажъ, служащій фономъ. Особенно замѣчательна «Pieta», близкая къ нѣкоторымъ произведеніямъ чинквеченто по простотѣ и, такъ сказать, классической, немногосложной выразительности изображеннаго (срв. «Pieta» М. Анджело, Заль XX, № 3).

58. Восковая женская головка, одно время считавшаяся античной, затѣмъ приписывавшаяся Рафаэлю (Лилль). Реализмъ передачи явно индивидуальныхъ чертъ модели и примѣненіе окраски, скорѣе смягчающей, чѣмъ усиливающей портретность, свидѣтельствуютъ о произведеніи, все исполненіе котораго, являясь нѣсколько наивнымъ и мелочнымъ для классическаго искусства чинквеченто, не противорѣчитъ художественному стилю XV ст.. Передъ нами, надо полагать, работа неизвѣстнаго итальянскаго художника-кватрочентиста, правдиво воспроизведшаго изящный, нѣжный обликъ опредѣленной модели.

Н. Ш.

¹⁾ *Вазари* такъ говоритъ про этотъ портретъ: «[Рафаэль] написалъ портретъ папы Юлія II масляными красками до того точно и похоже, что почти страшно становилось, глядя на него: такъ велико сходство». Заслуживаетъ вниманія слѣдующая вѣрная характеристика Рафаэля, данная *Н. М. Карамзинымъ* въ «Письмахъ русскаго путешественника» (т. I, изд. 4-ое. СПб., 1900 г., прим. на стр. 93): «Рафаэль, глава Римской школы, признанъ единогласно первымъ въ своемъ искусствѣ. Никто изъ живописцевъ не вникалъ столько въ красоты антиковъ..., какъ Рафаэль—и потому никто не могъ превзойти его въ рисовкѣ».



XXII.

Залъ Сѣвернаго Возрожденія XV—XVI вв.

Сооруженъ Братьями Армандъ. №№ 48—53—переданы изъ Петр. Эрмитажа; №№ 54—56—даръ М. С. Щеккина.

Памятники нидерландскаго, французскаго и германскаго искусства, собранные въ данномъ Залѣ, относятся къ эпохѣ, которую принято обозначать терминомъ «Сѣвернаго Возрожденія». Лишенная исторически и географически непосредственной связи съ древнимъ міромъ, сѣверо-западная Европа не могла въ той мѣрѣ какъ Италія развивать античныя традиции; равнымъ образомъ сѣверному Возрожденію остается чуждъ идеаль классической красоты, достигнутый итальянскимъ искусствомъ начала XVI в. Съ другой стороны цѣлый рядъ явленій роднитъ сѣверное Возрожденіе съ итальянскимъ.

Такъ, то же XV столѣтіе и на сѣверѣ видитъ пышный расцвѣтъ индивидуальнаго творчества многочисленныхъ школъ и мастеровъ, замѣнившихъ безличное искусство средневѣковья. Сохраняя въ полной мѣрѣ традиціи готики, это время обнаруживаетъ опредѣленную волю къ реализму; можно сказать даже, что въ иныхъ областяхъ, какъ, напр., въ живописи, искусство сѣверо-западной Европы идетъ впереди Италіи въ дѣлѣ завоеванія видимаго міра; имя братьевъ Ванъ Эйковъ, пионеровъ масляной живописи, пользовалось и въ Италіи кватроченто весьма большимъ почтеніемъ. Если сѣверное искусство, на высшей точкѣ своего развитія встрѣтившись съ итальянскимъ искусствомъ, всецѣло ему подчиняется, то причину этого надо искать въ гуманистическихъ идеалахъ послѣдняго; итальянское вліяніе на искусство XVI в. въ странахъ къ сѣверу отъ Альпъ имѣетъ параллель въ томъ воздѣйствіи, которому подверглось само итальянское искусство со стороны новонайденныхъ памятниковъ художественнаго творчества античности.

Эпоха Возрожденія на сѣверо-западѣ Европы открывается памятниками искусства *Бургундіи*, видѣвшей замѣчательный расцвѣтъ искусства еще на рубежѣ XIV и XV вв. Главный мастеръ этого «перваго Возрожденія»—*Клаусъ Слотеръ* изъ Дижона (ум. 1405), которому въ сотрудничествѣ съ его племянникомъ, *Клаусомъ де Верве*, принадлежитъ I. «**Моисеевъ колодезь**» (картезіанскій монастырь у Дижона), увѣнчанный въ свое время потерянными нынѣ распятіемъ и имѣвшій, очевидно, богатую раскраску. Колодезь окруженъ 6-ю статуями пророковъ, изъ которыхъ главное мѣсто занимаетъ Моисей, уступающій только Моисею Микель-Анджело (Залъ XX, № 8) по удачности найденнаго типа. Направо отъ него—аристократичный Давидъ и скромный ученый—Иеремія, въ очкахъ, читающій книгу; старость, когда духовная жизнь ушла глубоко во внутрь, олицетворена фигурой Захаріи, за которымъ слѣдуетъ удивительно подвижная фигура Даниила, что-то доказывающаго внимательно смотрящему Исайѣ.

Сотрудничеству Слотера и Верве принадлежитъ также гробница Филиппа Смѣлаго, откуда заимствованы маленькія



Плакальщикъ. № 2а.

2а. 2б. фигурки плакальщиковъ—монаховъ, которые въ подлинникѣ стоятъ въ маленькихъ нишахъ, окружающихъ саркофагъ (Дижонь).

Болѣе позднимъ является аналогичный 3. Плакальщикъ съ гробницы Филиппа По (Лувръ), въ одеждѣ и съ гербомъ пилигрима, раскрашенный въ натуральные цвѣта; въ этой гробницѣ, продолжающей ту же бургундскую традицію, плакальщики, значительно болѣе крупные, вышли изъ нишъ, и несутъ крышку саркофага со статуей умершаго на своихъ плечахъ.

4. Мѣдный аналой въ формѣ распростершаго крылья орла (Фрееренъ), является интереснымъ образцомъ литейнаго искусства мастерскихъ города Динана (Бельгія), работы которыхъ, т. наз. Dinanderie, пользовались очень широкой извѣстностью въ средневѣковой Европѣ. Данный аналой относится уже къ XV в.

Бельгійская скульптура XV вѣка представлена далѣе некоторыми статуями святыхъ, изъ которыхъ 5. Св. Іаковъ (Андерлехтъ, ц. св. Петра) является столь же характернымъ образцомъ скульптуры въ камнѣ, какъ 6. Св. Корнелій (Лувенъ)—рѣзбы по дереву. Наилучшей изъ статуй этихъ должно, пожалуй, признать 7. Св. Губерта (Лувенъ, ц. св. Іакова), олень у ногъ котораго иконографически напоминаетъ легенду объ обращеніи святого охотника, увидѣвшаго распятіе между рогами животного.

Нидерландское искусство XV—XVI вв. представлено 8. статуэтками предковъ Филиппа Добраго, работа Жака де Геринъ (Амстердамъ), въ характерныхъ костюмахъ эпохи; 9. рельефъ Св. Мартина (Галь, Бельгія) принадлежитъ рѣзцу Жегана Мона, придворнаго скульптора императора Карла V, и запечатлѣнъ очень явственнымъ итальянскимъ

вліяніемъ, тогда какъ еще болѣе поздняя **10. Гробница Карла Смѣлаго** (Брюгге), произведеніе антверпенскаго мастера *Жака Жонгеленкса* (въ подлинникѣ статуя изъ бронзы), очевидно подражаетъ болѣе раннимъ бургундскимъ надгробіямъ.

Французская скульптура открывается весьма интересной **11. фигуркой Св. Георгія**, попирающаго дракона; угловатая движенія, нѣсколько вычурная поза и характерная одежда дѣлаютъ статуетку прекраснымъ примѣромъ находящагося на уклонѣ готическаго стиля. Статуетка происходитъ изъ т. наз. «переноснаго алтаря герцоговъ Бургундскихъ», заказаннаго въ самомъ концѣ XIV в. скульптору *Якову де Берзе* (*Jacques de la Baerze*), вырѣзавшему его изъ дерева; впоследствии статуетка была раскрашена извѣстнымъ живописцемъ Мельхиоромъ



«Плакальщикъ». № 26.1

Бродерламомъ (Дижонъ). **12. Бронзовый Ангелъ** является флюгеромъ башни замка Людь; на лѣвомъ крылѣ изящной, намѣренно вытянутой въ вышину фигурки можно прочесть дату «1475» и имя скульптора, *Жегана Барбе* изъ Ліона. **13. Бюсть Гильома де Рошфоръ** (?) (или Людовика XII, короля Франціи)—интересный примѣръ итальянскихъ вліяній на французское возрожденіе; быть можетъ въ немъ мы имѣемъ дѣло съ работой итальянскаго мастера. Его происхожденіе не выяснено (Парижъ, школа изящныхъ искусствъ).—Особое вниманіе надо обратить на **14. рельефъ Св. Георга**, поражающаго дракона (Лувръ), принадлежащій замѣчательному мастеру *Мишелю Коломбу* (1430 — 1512), который въ Дижонѣ любовался скульптурой Слотера, но въ то же время первый призвалъ себѣ помощниковъ изъ Италіи. Рельефъ этотъ интересно сравнить съ аналогичнымъ изображеніемъ на базѣ Св. Георга Донателло (Залъ XVIII,

№ 23). Къ первой половинѣ Возрожденія во Франціи относятся нѣсколько **14. а. б. бюстовъ принцессъ** (Парижъ, Лувръ); болѣе ранняя—**15. Маска трагической королевы Изабо** Баварской. Интересны анонимные рельефы изъ Труа: **16. Рождество Христово** и **17. Тайная Вечеря**, стоящіе уже вполне на почвѣ Возрожденія.—**XVI в.** во Франціи видѣль рядъ художниковъ, призванныхъ королями изъ Италіи (Ліонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини); отчасти подъ ихъ вліяніемъ, въ значительной мѣрѣ сохраняя однако и прежнія традиціи, стоятъ два наиболѣе выдающіеся скульптора своего времени, *Жанъ Гужонъ* (1515—1567) и *Жерменъ Пилонъ* (1535—1590). Первый изъ нихъ представленъ **18. рельефами 4-хъ Евангелистовъ** (Шантильи) и безукоризненно изящными **19. рельефами нимфъ** съ т. наз. «Фонтана Невинныхъ» въ Парижѣ.



Ж. Гужонъ. Бюстъ Діаны де Пуатье. № 20.

20. Мраморный бюстъ Діаны заимствованъ изъ самой извѣстной группы Гужона «Діаны съ оленемъ», перенесенной въ Лувръ изъ замка Анэ. Нѣсколько жеманное изящество красиваго лица портретно; мы имѣемъ здѣсь передъ собою знаменитую фаворитку короля Франциска I, Діану де Пуатье. Уступающій Гужону по таланту Жерменъ Пилонъ представленъ **21. статуей Мадонны** (Лувръ), отмѣченной сильнымъ итальянскимъ вліяніемъ, пожалуй уже стіля Барокко, и весьма интересной **22. гробницей короля Генриха II** и жены его, знаменитой недоброю славою **Екатерины Медичи** (С. Дени). Согласно старому обычаю, дабы выявить суетность зем-

ного величія, гробницы французскихъ королей бывали раздѣлены на верхнюю часть, гдѣ усопшіе изображались колѣнопреклоненными въ торжественномъ облаченіи, и на особое нижнее надгробіе, гдѣ они лежали въ видѣ обнаженныхъ труповъ. Данная гробница, при полномъ своемъ нату-

рализмъ въ изображеніи смерти и нагого тѣла, даетъ все же идеальныя, а не портретныя фигуры, и отличается извѣстной элегантностью, являющеюся весьма характернымъ признакомъ французскаго искусства.

Испанская пластика представлена въ Залѣ единственнымъ и позднимъ примѣромъ, однако вполнѣ краснорѣчиво выявляющимъ національное настроеніе страны. **23.** Статуетка

Св. Франциска

(раскрашенное дерево, соборъ въ Толедо) является произведеніемъ

извѣстнаго и какъ живописецъ ма-

стера *Алонзо Кано* (1601—1667 гг.); при

всемъ вліяніи, которое замѣтно въ испанской скульптурѣ со стороны Италіи, и, пожалуй, всего болѣе Франціи поздняго Возрожденія, изнеможденная худоба и пафосъ монаха свидѣтельствуютъ о возвращеніи къ аскетическому идеалу, характерному для временъ «Контръ-реформаціи».

Остальные находящіеся въ Залѣ памятники относятся къ *германскому* искусству эпохи Возрожденія, съ которымъ уже пришлось встрѣтиться въ Христіанскомъ Дворикѣ. Вначалѣ мы имѣемъ дѣло съ мастерами уже извѣстными. Такъ, *Горез Сирлина* представленъ двумя **24. женскими бюстами** изъ дерева, изъ которыхъ интересенъ бюстъ **24 а.** молодой патриціанки, ярко раскрашенный (Ульмъ). **25. Автопортретъ**

Сирлина (Ульмъ, хоры собора) очень счастливо сохранилъ для насъ характерный обликъ рѣзчика по дереву. Его острое



Ж. Пилонъ. Мадонна. № 21.



А. Кано. Св. Францискъ. № 23.

лицо и поразительно сдѣланная рука крайне убѣдительно по своей нѣсколько рѣзкой отчетливости. *Фейтъ Штоссъ* является мастеромъ большого **26. рельефа Страшнаго Суда**, очень искусно вырѣзаннаго изъ дерева, съ многочисленными группами святыхъ и очень любопытной преисподней (Нюрнбергъ).—Къ школѣ Штосса относится **27. Оплакиваніе Христа**, группа неуклюжая, но патетическая. Анонимная статуя—**28. Христосъ** изъ Блутенбурга (Баварская школа) и изысканный **29. Св. Михаилъ** (Швабская школа), ярко раскрашенные, свидѣтельствуютъ о стремленіи къ вѣшней красотѣ, характерномъ для искусства вырождающейся готики. Наиболѣе выдающійся скульпторъ этого направленія, *Тильманъ Рименшнейдеръ* (1468—1531), представленъ своими работами изъ дерева (**30. 12 апостоловъ**, отличающіеся подчасъ мелочнымъ реализмомъ, Мюнхенъ) и изъ камня, куда прежде всего относится **31. гробница императора Генриха II и его жены, св. Кунигунды** (Бамбергъ), вся еще выдержанная въ строгомъ іератическомъ стилѣ Среднихъ Вѣковъ, съ богатымъ примѣненіемъ готическихъ орнаментовъ. Съ подножія гробницы, окруженной рельефными сценами, изображающими событія изъ жизни усопшихъ, взяты **32. рельефъ—исцѣленіе императора св. Бенедиктомъ** отъ каменной болѣзни. Въ спящемъ придворномъ на рельефѣ этомъ Рименшнейдеръ далъ свой портретъ.—Къ другой гробницѣ того же мастера относится **33. бюстъ еп. Рудольфа Шеренберга**, ярко, но правдиво раскрашенный, и **34. два ангела** (Вюрцбургъ).

Миловидная статуя **35. «Нюрнбергской Мадонны»** (Нюрнбергъ, Нац. Музей, модель изъ дерева) является весьма характернымъ образцомъ поздне—готической красоты. Въ ней вполне ясенъ «готическій изгибъ» тѣла (см. Заль XVI); она, быть можетъ, принадлежала къ утерянной большой группѣ Распятія, хотя выраженіе ея лица скорѣе радостное. Относясь по времени къ концу XV или началу XVI в., она очевидно вышла изъ круга *Петра Фишера*.

Ему же принадлежитъ еще всецѣло средневѣковая **36. гробница графа Отто ф. Геннеберга** (Ремгильдъ), стоящаго на своемъ геральдическомъ львѣ. Лучшими работами Фи-

щера должны быть признаны его статуи рыцарей съ гробницы императора Максимилиана I (Инсбрукъ), въ которыхъ завѣты готики удачно примирены съ требованіями новаго класическаго стиля. Это **37. Король Артуръ**, полулегендарный англійскій герой, прославленный создатель «Круглаго стола», и **38. Король остготовъ Теодорихъ Великій**, завоеватель Италіи—вѣрнѣе его поэтической двойникъ, Дитрихъ Бернскій. Имена обоихъ рыцарей конечно не имѣютъ значенія для этихъ идеальныхъ фигуръ. Къ позднему періоду дѣятельности мастерской Фишера относится **39. Гробница Фридриха Мудраго**, курфюрста Саксонскаго, покровителя Лютера, памятникъ, уже всецѣло стоящій на почвѣ Возрожденія (Виттенбергъ); мастеромъ гробницы б. м. является сынъ Фишера, *Петръ Фишеръ младшій* (ум. 1528).



II. Фишеръ. Король Артуръ.
№ 37.

40. Съ Фишеровской гробницей Фридриха Мудраго крайне поучительно сопоставить болѣе ранній бюстъ того же герцога, сдѣланный заѣзжимъ въ Германію итальянскимъ скульпторомъ, *Адрианомъ*

Маестри (Hadrianus Florentinus, ок. 1440—1499), который далъ модель, вылитую изъ бронзы въ 1498 г. неизвѣстнымъ нѣмецкимъ мастеромъ. Идеализованному облику Фридриха на гробницѣ Фишера здѣсь противопоставленъ болѣе скромный, нѣсколько внѣшній реалистическій портретъ (Дрезденъ, Альбертинумъ).

▶ **41. Бюстъ Филиппа Добраго**, герцога Бургундскаго, предназначавшійся для той же гробницы Максимилиана I, откуда взяты статуи королей Артура и Теодориха, является произведеніемъ второстепеннаго германскаго мастера начала XVI в., *Гильга Зессельшрейбера*, который, конечно, не вы-

держиваетъ сравненія съ его товарищемъ по работѣ, Фишеромъ (Штутгартъ).

Для германской скульптуры послѣдующаго періода характерно стремленіе къ мелочному реализму и отсутствіе дѣйствительно выдающихся монументальныхъ произведеній. Преемникъ Фишера по мастерской *Панкрацъ Лабенвольфъ* является авторомъ очень характерной въ этомъ отношеніи фонтанной статуетки **42. Человѣка съ гусями**, изъ клвововъ которыхъ льется вода (Нюрнбергъ); тѣмъ же духомъ запечатлѣнъ раскрашенный **43. Волынщикъ** (Берлинъ).—Наиболѣе значительное произведеніе этой эпохи, скульптурный **алтарь** изъ Бордесгольма (Шлезвигъ), работы *Ганса Брюгге-мана* (**44**) свидѣтельствуетъ объ общемъ упадкѣ заимствованіями изъ гравюръ величайшаго художника Германіи, А. Дюрера. Выдѣляются все же **45. шуты Эразма Грассера** (Мюнхенъ). Въ заключеніе можно упомянуть о двухъ портретныхъ бюстахъ скульптора конца XVI в., *Яна де Царъ*, изображающихъ **46. Вильбальда Имгофа**, извѣстнаго мецената и коллекціонера, и **47. его жену**, показывающихъ, что портретное искусство—самое долговѣчное.

Выставленныя въ Залѣ съ декоративной цѣлью **48—53. щиты и шлемъ** даютъ наиболѣе интересные съ художественной точки зрѣнія образцы очень высоко стоявшаго въ эпоху Возрожденія промышленнаго искусства. Особенной цѣнностью въ Залѣ обладаютъ три подлинныя картины нѣмецкой школы XV—XVI вв.: **54. Обрученіе Ісакима и Анны** (XV в.), **55. Бѣгство въ Египетъ** (интересенъ пейзажъ прирейнской мѣстности; кельнской (?) школы XV в.) и **56. Портретъ ребенка**, прекрасная работа выдающагося неизвѣстнаго мастера 1595 г.

А. С.



XXIV.

Залъ подлинниковъ разныхъ эпохъ.

Китайская ваза—даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова; памятники итало-греческой иконописи и итальянскаго искусства—даръ М. С. Шекина; французскія бронзы—даръ графа Ал. Ал. Бобринскаго; итальянскіе мраморные портретные бюсты—даръ Д. А. Хомякова; рисунки русскихъ и западно-европейскихъ художниковъ—даръ Г. А. Пенсакаго (черезъ Ф. О. Шехтеля); персидская миниатюра—даръ проф. Б. А. Тураева; фаянсовое блюдо изъ Дагестана (въ витр. Д)—даръ г-жи А. Л. Млокосѣвичъ.

Залъ этотъ ¹⁾ является, послѣ Египетскаго отдѣла, самымъ достойнымъ вниманія, ибо здѣсь передъ нами великолѣпные подлинники искусства христіанскаго, мусульманскаго и ки-

¹⁾ Залъ открытъ по вторникамъ отъ 11—3 час.

тайскаго. Въ виду того, что выставленные оригиналы постепенно опубликовываются, описаніе Зала должно, само собою понятно, ограничиться лишь необходимымъ и будетъ бѣглымъ ¹⁾).

Въ Залахъ XVI—XXII мы познакомились съ христіанской скульптурой, а отчасти съ водчествомъ и живописью, преимущественно итальянскими. Теперь наше представленіе объ итальянскомъ искусствѣ существенно обогащается и расширяется обзоромъ подлинныхъ произведеній итальянской пластики и живописи разныхъ школъ Италіи, кромѣ которыхъ мы видимъ такъ наз. **итало-греческія** или **итало-критскія иконы**. Послѣднія тѣмъ болѣе для насъ важны, что за послѣднее время пробудился и крѣпнеть оживленный интересъ къ иконописи вообще и особенно къ русской иконописи, въ которой съ полнымъ основаніемъ усматриваютъ «одно изъ величайшихъ *мировыхъ* сокровищъ религіознаго искусства»: ²⁾ Мы должны отказаться отъ обычнаго представленія о темныхъ иконахъ, на которыхъ съ трудомъ можно разсмотрѣть лики, фигуры, околичности. Иконы, по удаленіи съ нихъ вѣковой копоти, поражаютъ необычной силой и гармоніей яркихъ, радостныхъ, свѣтозарныхъ красокъ, образующихъ изумительные по своимъ гаммамъ переливы. Лучшими созданіями родной иконописи мы можемъ и должны гордиться съ такимъ же основаніемъ, какъ, напр., Италія картинами Рафаэля, но едва ли принципиально вѣренъ взглядъ, что къ иконописи приложимы такія же начала художественной оцѣнки и въ такой же мѣрѣ, что «и къ произведеніямъ искусства современнаго, и къ искусству античному, къ искусству Возрожденія» ³⁾. «... Оцѣнка иконъ въ отно-

¹⁾ Памятники христіанскаго Востока разсмотрѣны въ 1-ой части официальнаго изданія «Краткаго Путеводителя», Залъ XXIV; объ александрійской хроникѣ (№№ 1 и 2) см. Залъ XVI, прим. 3-ье на стр. 19.

²⁾ *Кн. Е. Н. Трубецкой*, Умозрѣніе въ краскахъ. Вопросъ о смыслѣ жизни въ древне-русской религіозной живописи. Москва, 1916 г., стр. 13.

³⁾ *П. Муратовъ*, Русская живопись до середины 17-го вѣка (см. *И. Грабарь*, Исторія русскаго искусства, т. VI, Москва, стр. 8).

шеніи мастерства и историческаго значенія, какъ памятниковъ искусства, не можетъ быть основана на обычныхъ принципахъ оцѣнки памятниковъ современной живописи. Византійская и русская иконопись въ лучшей своей части представляетъ поэтическое воспроизведеніе въ лицахъ и краскахъ догматовъ, символовъ и пѣснопѣній. Композиціи иконъ выработаны людьми, сильными мыслью и воображеніемъ, но не изучавшими анатоміи и совсѣмъ незнакомыми съ законами перспективы. Условность и стилизація неотъемлемыя принадлежности иконописи». 1).

Иконопись по истинѣ художество возвышенное, идеальное, она всегда просвѣтляла зрителя и своею условностью, своимъ изображеніемъ видѣнія «иной жизненной правды и иного смысла міра», 2), иной дѣйствительности, того небеснаго будущаго, «которое манитъ къ себѣ, но котораго въ настоящее время человѣчество еще не достигло», 3), пробуждала и продолжаетъ вызывать чувства глубокой религіозности.

Въ вопросѣ объ иконахъ итало-греческой школы мнѣнія изслѣдователей расходятся. Одни относятъ возникновеніе этихъ иконъ уже къ XIV ст. и усматриваютъ въ нихъ явные слѣды сильнаго вліянія ранняго итальянскаго Возрожденія на искусство византійское. Другіе, отрицая какую-либо зависимость византійскаго искусства XIV ст. отъ итальянскаго, полагаютъ, что итало-критская школа зародилась самое раннее послѣ паденія Византіи (1453 г.) и носитъ черты упадочности, ремесленности и провинціальности. Дѣйствительно, Византія во 2-ой пол. XV ст. потеряла силы художественнаго творчества, свершивъ миссію созданія величайшаго самобытнаго искусства, и не имѣла уже никакой возможности противопоставить развивавшейся и крѣпнувшей живописи Италіи что-либо свое новое и попрежнему мощное. Наоборотъ, все указываетъ на то, что до самаго послѣдняго времени

1) Н. П. Лихачевъ, Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова. Москва, 1905 г., стр. III—IV.

2) Кн. Е. Н. Трубецкой, указ. соч., стр. 7.

3) Тамъ же, стр. 8.

самостоятельная Византія въ области религіозной живописи оказывала вліяніе на Италію. ¹⁾

Не останавливаясь на всѣхъ иконахъ, замѣтимъ только, что икона Богоматери типа «Умиленіе» (шкафъ А середина) близко напоминаетъ такую же икону изъ собр. П. М. Третьякова, значащюся подъ № 25.

Если мы согласимся, что византійское искусство въ эпохи самостоятельнаго политическаго существованія Византіи всегда питалось своими собственными художественными элементами и оказывало свое воздѣйствіе на искусство соприкасавшихся съ нею странъ, въ томъ числѣ и на Италію, то, приступая къ итальянскимъ картинамъ (примитивамъ) въ этомъ Залѣ, сможемъ усмотрѣть въ нихъ явные слѣды зависимости отъ византійскаго искусства. Конечно, съ теченіемъ времени эта зависимость слабѣетъ, но остается неоспоримымъ, что итальянская живопись въ своемъ начальномъ

¹⁾ «Заключенія, къ которымъ пришли новѣйшіе изслѣдователи христіанскаго Востока, позволяютъ говорить съ полнымъ основаніемъ о третьемъ и послѣднемъ расцвѣтѣ византійскаго искусства въ 14-мъ столѣтіи [вѣкъ Палеологовъ]. Къ этому столѣтію относятся мозаики Кахрие—Джами въ Константинополь [церковь Спасителя], фрески церкви Мистры въ Пелопоннесѣ, фрески церкви Старой Сербіи. «Новое искусство [говоритъ Шарль Диль] вдохновляетъ ихъ, искусство живое и искреннее, полное движенія, экспрессивности, живописныхъ чертъ, искусство, увчеченное реалистическими и правдивыми наблюденіями. Чувствуется, что художники того времени не дремлютъ въ традиціонной неподвижности, но учатся видѣть природу и жизнь... и нѣкоторыя созданія этой его эпохи могутъ быть безъ всякаго преувеличенія сравнены съ лучшими произведеніями итальянскихъ примитивовъ»... Около 1350 г., во всякомъ случаѣ, Италія не выказываетъ опредѣленной реакціи противъ Византійскаго вліянія. Обращаясь къ Византіи 14-го вѣка, мы также не встрѣчаемъ еще волны возвратнаго итальянскаго вліянія... «Византійское Возрожденіе начала 14-го столѣтія, параллельное съ движеніемъ тосканскаго искусства, не обязано ему ничѣмъ. [Слова Диль и Милле]... «Вмѣсто того, чтобы спрашивать [замѣчаетъ Диль], не обязано ли чѣмъ нибудь византійское Возрожденіе эпохи Палеологовъ Западу, мы могли бы спросить скорѣе, не приобрѣла ли чего нибудь Италія 14-го в., какъ и Италія предшествующихъ столѣтій, отъ Византіи». (П. Муратовъ, указ. соч., стр. 64, 65, 68, 70).

развитіи должна считаться одной изъ ученицъ царственной Византіи.

Упомянемъ слѣдующія картины:

3. Распятіе, раб. *Сеньи ди Бонавентуры*, художника сіенской школы конца XIII и начала XIV вв. ¹⁾ Авторство художника удостовѣрено сохранившеюся подлинною надписью «*nos opus pinxit segna senensis*». Данное произведение, выдающееся по своимъ художественнымъ достоинствамъ и дошедшее въ прекрасномъ видѣ, представляетъ большое значеніе для выясненія творчества Сеньи и вмѣстѣ съ тѣмъ занимаетъ видное мѣсто въ исторіи ранней итальянской живописи вообще, и сіенской въ частности.

4. Распятіе, раб. неизвѣстн. мастера падуанской школы XIV ст.; въ стилѣ замѣтно явное вліяніе Джотто.

5. Мадонна, раб. неизвѣстн. венеціанскаго художника XIV ст.; высокія живописныя достоинства выдвигаютъ эту картину на одно изъ первыхъ мѣстъ среди подлинниковъ разсматриваемаго собранія.

6. Св. Троица и **7. Голгоза**, раб. неизвѣстн. мастеровъ падуанской школы XIV ст. Стилень на второй картинѣ ровный красный фонъ, усиливающій драматизмъ событія.

8. Триптихъ (Мадонна съ предстоящими святыми, Благовѣщеніе, Распятіе, ап. Петръ и ап. Павелъ), раб. неизвѣстн. флорентійскаго мастера XIV ст.

9. Мадонна съ предстоящими святыми, раб. неизвѣстн. сіенскаго мастера XIV ст.

10. Большой триптихъ съ изображеніемъ Мадонны, Маріи Магдалины и бл. Августина, раб. неизвѣстн., безспорно высоко-одареннаго художника сіенской школы XIV ст.

11. Воскресеніе (створка алтарнаго образа), написанное въ 1423 г. неизвѣстнымъ художникомъ одной изъ школъ сѣв. Италіи. Рядомъ съ датою «1423» были пририсованныя позднѣе фигуры заказчиковъ и, можетъ быть, также имя мастера, стертая антикваромъ, у котораго М. С. Щекинымъ

¹⁾ Распятіе описано *Ліонелло Вентури* (*Lionello Venturi*) въ изданіи «Памятники Музея Изыщныхъ Искусствъ имени Императора Александра III при Московскомъ Университетѣ», вып. III, табл. XVIII.

была пріобрѣтена эта картина, ставшая теперь, къ сожалѣнію, такой загадочной.

12. Свв. Себастьянъ и Рохъ, раб. неизвѣстн. римскаго мастера XV ст.

13. 14. Два раскрашенныхъ рельефа съ Мадонной, раб. неизвѣстн. флорент. (№ 13) и венеціанск. (№ 14) мастеровъ XV ст. (срв. съ произведеніями Л. и А. д. Роббіа въ Залахъ XVIII, XIX и XXI).

Интересны подлинныя **15. поставецъ** и **16. ларь**, являющіеся продуманными въ своихъ формахъ и изящными въ украшеніи образцами итальянскихъ издѣлій XV ст. изъ дерева.

Въ законченныхъ картинахъ не всегда можно усмотрѣть процессъ написанія картины,—самая законченность уже отвергаетъ элементы первоначальныхъ набросковъ, поправокъ, намековъ. Невольно возникаетъ вопросъ, какъ создавалась та или иная картина, привлекающая своею разработанной композиціей, правильнымъ рисункомъ, красочными пятнами. **Рисунки русскихъ и западно-европейскихъ художниковъ** (витрины Б и В), порою бѣглые, порою болѣе или менѣе отдѣланные, какъ бы раскрываютъ передъ нами одну изъ страницъ замысловъ и творчества художниковъ, показывая, съ чего начиналъ художникъ; эти наброски привлекательны и тѣмъ, что въ нихъ часто больше непосредственности и чувства, чѣмъ въ готовыхъ картинахъ. ¹⁾

¹⁾ У *Дюс. Рескина*, 1819—1900 гг. (Лекціи объ искусствѣ. Москва, 1900 г., стр. 82, 162—163) находимъ приводимыя ниже, достойныя вниманія строки, показывающія, что иногда представляютъ собою рисунки знаменитыхъ художниковъ: «Движеніе руки великаго художника каждый мигъ управляется какимъ-нибудь новымъ намѣреніемъ... Изъ всѣхъ [рисунковъ перомъ и карандашемъ Микель-Анджело и Рафаэля]... вы не укажете ни одного рисунка слабого или ученическаго. Все это—произведенія мастеровъ. Вы можете осмотрѣть всѣ галлерей Европы—и... вы не найдете въ нихъ ни одного незрѣлаго или слабого рисунка этихъ или другихъ великихъ мастеровъ... Новые художники всегда учились или старались выучиться писать красками, выучившись чертить; старые мастера поступали наоборотъ: они учились чертить, послѣ того какъ научались владѣть красками или гравировать, что еще труднѣе. Кисть давалась имъ въ руки чуть ли не съ дѣтства, и они старались дѣйствовать ею, а когда принимались за перо или карандашъ, они владѣли ими съ легкостью кисти и съ твердостью рѣвца».

Въ Залѣ XX среди скульптуръ итальянскаго чинквеченто мы любовались на ряду со слѣпками и однимъ оригиналомъ, — бронзовою группою раб. Якопо Сансовино; здѣсь пластика итальянскаго барокко представлена двумя отличными подлинными 17. 18. мраморными портретными бюстами послѣднихъ изъ фамиліи Медичи, раб. въ стилѣ *Лоренцо Бернини* (1598—1680 гг.), самаго знаменитаго изъ скульпторовъ эпохи барокко (прибл. 1630—1730 гг.) Бюсты, полные эффекта, проникнутые движеніемъ, привлекаютъ своей живописностью и изысканностью, столь типичными для этого стиля; въ передачѣ портретныхъ чертъ мы видимъ больше натурализма, чѣмъ въ бюстахъ чинквеченто, и эта правдивость напоминаетъ скорѣе о реализмѣ портретныхъ изваяній кватроченто.

Вторая половина XVII ст. ознаменована въ исторіи искусства переходомъ руководящей роли отъ Италіи къ Франціи, ставшей, начиная съ эпохи «короля-солнца» Людовика XIV (1643—1715 гг.) и вплоть до нашихъ дней, во главѣ духовнаго движенія всей Европы. Безспорно важнымъ для французскаго искусства явленіемъ была система централизаціи, введенная Людовикомъ XIV. Учрежденіе имъ королевскихъ академій (живописи, ваянія, архитектуры) и мануфактуръ (гобеленовъ и др.) послужило мощной школой французскому искусству, направившей всѣ его лучшія силы къ созданію великихъ, національныхъ по духу, памятниковъ. Покровительство встрѣтившему огромный спросъ прикладному французскому искусству дало возможность привлечь видныя художественныя силы и развить самую технику исполненія; чутко слѣдя смѣнѣ стилей, прикладное искусство отнынѣ всегда оставалось на небывалой высотѣ художественнаго и технического совершенства.

Разставленныя здѣсь великолѣпныя французскія бронзы знакомятъ насъ съ тремя стилями Франціи, — *Людовиковъ XV* и *XVI* и *Импери* (*ампирь*, *empire*)¹⁾. На смѣну важному, сановитому, нѣсколько холодному искусству Людовика XIV

¹⁾ Къ сожалѣнію, не можетъ быть выставлена въ этомъ Залѣ, въ силу чисто техническихъ обстоятельствъ, огромная бронзовая позолоченная люстра эпохи переходной отъ стиля Людовика XIV къ стилю Регентства (1715—1723 гг.), явля-

выступает *«стиль Регенства»*, въ которомъ, на ряду съ художественными мотивами только что минувшаго царствованія, появляются декоративные элементы новаго стиля, — *«Людовика XV»* (1723—1774 гг.) или *«рококо»*, называемаго такъ по частому примѣненію въ орнаментациі мотива раковины (*rocaille*). Стиль этотъ, при всей своей изысканности, настолько индивидуаленъ и самобытенъ, что для развитія французскаго искусства его должно считать однимъ изъ наиболѣе характерныхъ. Наглядное представленіе о важнѣйшихъ декоративныхъ частяхъ рококо даютъ 19. Часы, обрамленіе которыхъ, производя на первый взглядъ впечатлѣніе чего-то прихотливаго, свободнаго отъ законовъ симметріи, равновѣсія массъ, проникнуто удивительнымъ чувствомъ стилистичности и красоты.

Болѣе строгъ *«стиль Людовика XVI»* (1774—1792 гг.). Подобно тому, какъ въ рококо отпечатлѣлся духъ эпохи безпечной, нѣсколько жеманной, такъ въ искусствѣ времени Людовика XVI нашли отраженіе вкусы этой эпохи, гдѣ, вмѣстѣ съ сентиментализмомъ, любовью къ природѣ, выступаютъ въ послѣдніе годы царствованія элементы классицизма. Если бра (№№ 20—25) своими словно усталыми листьями говорятъ намъ объ утомленности, если 26. роскошная каминная рѣшетка (*chenet*), съ типичнымъ для даннаго стиля орнаментомъ, обнаруживаетъ легкій склонъ къ античности, то безспорно явнымъ вліяніемъ декоративныхъ и конструктивныхъ формъ геркуланейской и помпеянской бронзовой утвари отмѣчены 27а¹⁾. 28. канделябры-треножки на грифахъ, возможно раб. *Гутьера* (*Gouthière*). По моделямъ *Клодіона* (Луи Мише, 1738—1814 гг.), расцвѣтъ дѣятельности котораго падаетъ на эпоху Людовика XVI, исполнены очаровательные, едва ли имѣющіе себѣ равныхъ, парные канделябры 29. съ паномъ и 30. панискою, трактованными очень мягко и жизненно.

Остальные бронзы относятся къ стилю Имперіи, причемъ, ющяся рѣдкимъ шедевромъ величественнаго искусства 1-ой четверти XVIII ст. Въ будущемъ подъ бронзы предположено отвести Главный Залъ Музея.

¹⁾ О римскомъ знамени (№ 27) см. Залъ XV.



Деталь канделябра. №№ 27а 28.

какъ мы видѣли, элементы греко-римской орнаментики появляются уже при Людовикѣ XVI, и, надо полагать, нѣкоторые изъ этихъ бронзъ могутъ быть отнесены къ періоду болѣе раннему, чѣмъ время Наполеона I. Торжественностью, побѣднымъ величіемъ обвѣяны всѣ эти нѣсколько холодные вазы, канделябры, часы съ ихъ изящными, стройными, симметричными украшеніями, красивы и выразительны ихъ сдержанныя благородныя формы.

Разсмотримъ всѣ бронзы *empire*:

31. 32. Двѣ вазы, въ которыхъ еще слышны отзвуки стиля Людовика XVI, на массивныхъ колоннахъ, украшенныхъ внизу тремя внушительными крылатыми львами, лавровымъ вѣнкомъ и виноградными гроздьями.

33. 34. Два канделябра съ тремя женскими фигурами, поддерживающими вазы съ цвѣтами; въ головномъ уборѣ и типѣ головокъ, несущихъ подвѣчники, сказалось вліяніе египетскаго похода Наполеона.

35—40. Шестъ малыхъ канделябровъ съ Викторіями.

41. 42. Два большихъ канделябра съ Викторіями на стильныхъ постаментахъ, раб. *Пьера Филиппа Томира* (1751—1843 гг.).

43. Часы съ группою «Амуръ и Психея»; моделировка фигуръ нѣсколько суха.

44. Часы съ группою «Сабинянки, примиряющія сабинянь съ римлянами». Композиція группы является почти точнымъ воспроизведеніемъ главной сцены картины (въ Луврѣ) на ту же тему раб. знаменитаго *Жака Луи Давида* (1748—1825 гг.), выставленной въ 1799 г., что служить извѣстной датировкой часовъ; на постаментѣ—«Похищеніе сабинянокъ» (срв. съ №№ 39 и 40 въ Залѣ XX).

45. Часы съ фигурами «Математики» и «Астрономіи», стоящими около земли, освѣщаемой солнцемъ; стрѣлкою служить рука амура; характеренъ орнаментъ постамента съ мотивомъ лиры.

При разсмотрѣніи бронзъ мы можемъ отмѣтить, какъ на рубежѣ новаго столѣтія вновь возстаютъ античныя формы, простыя, ясныя, говорящія сами за себя, оживаетъ духъ античнаго искусства съ его тонкимъ пониманіемъ задачъ созданія всякаго художественнаго произведенія, будь то памятникъ зодчества, статуя, картина, или просто скромное полуремесленное, полухудожественное издѣліе въ видѣ вазы, треножника, свѣтильника. Любуясь бронзами, мы не можемъ не воздать дань чистаго восторга ихъ, такъ сказать, архитектурности, законмѣрности и цѣлесообразности, выражающимся какъ въ строго проведенномъ разграниченіи частей конструктивныхъ и декоративныхъ, такъ и въ орнаментикѣ, въ которой идеально выдержанъ принципъ соотвѣтствія той или другой системы убранства опредѣленному мѣсту. Напрашивается сравненіе, съ одной стороны, съ античной утварью (см. Залы XV и XXVIII), съ другой,—древне-

греческими сосудами (см. Залъ III, витр. № 2 и вазы въ колоннадѣ главной мраморной лѣстницы).

46. Мать съ дочерью, бронзовая группа (подлинникъ) неизвѣстнаго скульптора. Въ стилѣ много общаго съ произведеніями кн. П. П. Трубецкого (род. 1867 г.), среди работъ котораго, кромѣ портретныхъ бюстовъ и небольшихъ бронзъ, выдѣляется монументальная, смѣло задуманная конная статуя Александра III въ Петроградѣ, вызвавшая столько разнорѣчивыхъ мнѣній.

Закончимъ бѣглый обзоръ Зала драгоценной **47. китайской вазой XVI ст.**, сплошь покрытой стильными изображеніями въ технику перегородчатой эмали, образцами **мусульманской керамики VIII—IX вв.** (возможно, что и болѣе ранняго времени), интересными яркостью красокъ и причудливостью рисунка (витр. Г и Д), и очень хорошей **персидской миниатюрой**.

Н. Щ.



Украшеніе съ вазы ампиръ. №№ 31 и 32.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	<i>Стр.</i>
Предисловіе	5
Планъ перваго этажа	6—7
Планъ втораго этажа	8—9
Введеніе	11
Заль искусства древне-христіанскаго и средних вѣ- ковъ (Заль XVI)	15
Кабинетъ, Заль итальянскаго Возрожденія (XV в.) и такъ наз. Капелла (Залы XVII, XVIII, XIX)	50
Заль итальянскаго Возрожденія (XVI в., М.-Анжело; Заль XX)	76
Дворикъ христіанскаго искусства (Заль XXI)	91
Заль Сѣвернаго Возрожденія (Заль XXII)	104
Заль подлинниковъ разныхъ эпохъ (Заль XXIV)	113
